ROMANISTIK

O corpo-cronômetro

As temporalidades do corpo na literatura brasileira

Janek Scholz/Jasmin Wrobel (Org.)

Frank & Timme

Janek Scholz/Jasmin Wrobel (Org.)
O corpo-cronômetro

Janek Scholz/Jasmin Wrobel (Org.)

O corpo-cronômetro

As temporalidades do corpo na literatura brasileira

As nuvens são sombrias
Mas, nos lados do sul,
Um bocado do céu
É tristemente azul.

Assim, no pensamento,
Sem haver solução,
Há um bocado que lembra
Que existe o coração.

E esse bocado é que é
A verdade que está
A ser beleza eterna
Para além do que há.

Fernando Pessoa
"As nuvens são sombrias" (1931)

Em memória de M. Wrobel

Índice

As temporalidades do corpo – uma introdução 9
Janek Scholz e Jasmin Wrobel

Luz verde para morrer: corpos, temporalidades, e a dinâmica de acesso à morte assistida organizada 27
Marcos Freire de Andrade Neves

É outra a dor que dói em mim – escrita, corpo e morte na poesia de Ana Cristina Cesar 47
Henriette Terpe

Há um tempo para ser dona de si mesma? Reflexões sobre a velhice feminina em *Milamor*, de Livia Garcia-Roza, e *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende 63
Cristiane da Silva Alves

Deslocamentos tempo-corporais e a memória dos eventos coletivamente traumáticos no romance lusófono contemporâneo 83
Joanna M. Moszczyńska

Subjetividade, pós-colonialidade e estética negativa: as alegorias do corpo faltante em *Angústia* de Graciliano Ramos 103
Suzana Vasconcelos

As marcas da loucura: observações e reflexões de Lima Barreto sobre a doença mental nas obras *Diário do hospício* e *Cemitério dos vivos* 123
Irenísia Torres de Oliveira

A morte, a velhice e a enfermidade vistos por Rubem Fonseca e Ignácio de Loyola Brandão 141
Ute Hermanns

Velhice transviada de João W. Nery e a democratização da autoficção 161
Janek Scholz

A dissolução dos corpos/da comunidade: *Os alegres e irresponsáveis abacaxis americanos* de Herbert Daniel 179
Philipp Seidel

A varíola na literatura brasileira: sanitarismo, barbárie e identidade nacional 201
Áureo Lustosa Guérios

Existência circular – herói nacional impotente 225
Fabian Daldrup

Biografias dxs autorxs 245

As temporalidades do corpo – uma introdução

Janek Scholz e Jasmin Wrobel

Em um artigo com o título "Um corpo que vaza: da série *Autobiografias e Autorretratos*", a autora Ana Chiara se pergunta:

> "o que no corpo dói, o que lateja, pulsa, molha, espirra, esguicha, queima, arde no corpo, sofre, invade, sai do corpo, entra no corpo[?] O que no corpo diz mais do que as palavras, essa pobre rede discursiva e tênue recobrindo, como pele, corpos diversos num só corpo, tentando unir desajeitadamente essas frações, essas lâminas de tecidos adiposos, fibrosos, nervosos, de sensações e sentimentos confusos, de pensamentos inadiáveis, por vezes torturantes, invasivos, pervasivos?" (2015: 59).

O que no corpo, na materialidade do corpo, de fato, diz mais do que as palavras sobre a vida, e sobre a(s) temporalidade(s) da vida? A temporalidade do viver, e também da finitude, estão inscritas nos nossos corpos desde o momento da concepção e do início da divisão celular. A partir deste momento, a vida humana junto com sua corporeidade, é calculada e narrada em periodizações e momentos de cesura: os desenvolvimentos embrionários e fetais, o nascimento, a infância, a adolescência, etc., enquanto as mudanças físicas deter-

minam as divisões temporais, analogizadas, muitas vezes, com as quatro estações do ano: primavera, verão, outono, inverno.

A partir da quinta semana de gravidez, o corpo embrionário é determinado por seu próprio compasso, o batimento do coração que bombeia o sangue ritmicamente através de nossas veias e que, ao mesmo tempo, dita sua própria finitude: com cada tique-taque do corpo-cronômetro, estamos nos aproximando do nosso fim. Enquanto a temporalidade do corpo seja caracterizada pelo crescimento nos primeiros anos – uma forma de envelhecimento considerada ainda 'positiva', 'desejável' –, a partir dos aproximadamente 20 anos de idade, à medida que o tempo passa, torna-se cada vez mais provável que surjam irregularidades, pequenos distúrbios, durante a divisão celular. O envelhecimento é um processo biológico progressivo e irreversível que gradualmente leva à perda das funções 'saudáveis' do corpo e eventualmente à morte. É de longe o fator de risco mais importante para várias doenças como o câncer, as doenças cardíacas, a demência, ou o Parkinson. Como processo fisiológico, o envelhecimento é uma parte fundamental da vida de todos os organismos superiores e, ao mesmo tempo, um dos fenômenos menos compreendidos na biologia.

Nesta nossa época da auto-otimização, muitas vezes tentamos retardar o processo de envelhecimento natural e forçar uma parada ou até a volta a uma *physis* anterior, através de tratamentos cosméticos ou inclusive cirúrgicos. A idade avançada e o corpo envelhecido são fatores de discriminação e de exclusão, um fato que tem sido cada vez mais discutido criticamente nos *Age Studies*, não por último porque vivemos em sociedades com cada vez mais pessoas idosas. Edward H. Thompson observa neste contexto, em diálogo implícito com Judith Butler:

> Bodies matter, including the aging body. The aging body is increasingly a prevalent body in graying societies, certainly not omnipresent, but no longer invisible even if mostly ignored; it is the medium through which we experience growing older; it is always unfinished; it mediates social relations; it is a marketing touchstone employed by the expanding antiaging enterprise to hawk motorcycles, lifestyles, various forms of insurance, pharmaceutical products, and surgical-medical interventions; it continues to have the capacity to surprise, as when someone's touch quickens respiration; it can be unruly as when sleep is disturbed by a leg cramp or when mindfulness is interrupted by thoughts of an in-law's bullying; clothed, it can be a sign of generation; it signifies old men's dis/able status; it is phenomenologically both "me" and "not really me". (Thompson 2018: 47)

Mas, envelhecer é também um privilégio. Muitas vezes, somos confrontadxs com a nossa própria mortalidade antes de chegarmos à velhice. Doenças degenerativas e progressivas, infecciosas, hereditárias, congênitas, autoimunes, podem encurtar decisivamente a vida de uma pessoa, ou limitar sua qualidade a tal ponto que se anseia pelo fim da própria vida. Um diagnóstico que indica uma expectativa de vida reduzida, talvez até mesmo um período de tempo específico, tem implicações na forma como escolhemos passar o que agora não é mais uma quantidade abstrata (aparentemente infinita?) de vida. Nesta consciência da própria finitude iminente, encontra-se também um momento de reavaliação da vida em que o passado pode causar arrependimento (por coisas não feitas, ou pelo tempo de vida supostamente mal investido) ou também perder importância, enquanto um futuro, pelo menos pensado a longo prazo, já não existe. A vida concentra-se mais no momento, no presente, e nos planos a curto prazo, e nesse sentido, a consciência da própria finitude iminente pode ter também um potencial positivo no contexto da ressignificação da própria vida. Assim, o protagonista David do romance *Hanói* (2013), de Adriana Lisboa, é diagnosticado com um câncer terminal com apenas 32 anos de idade. O diagnóstico, a redução de seu "prazo de validade" (Lisboa 2013: 70) o afasta da vida cotidiana e o momento em que ele aceita a doença como um fato o abre para uma relação íntima com a mãe solteira Alex, com quem ele passa os últimos três meses de sua vida. A doença muda não só a vida do próprio David, mas também a de Alex, embora no final não consigam realizar juntos o último desejo de David: uma viagem à capital vietnamita Hanói, a cidade natal da família de Alex.

Quando a própria finitude se encontra diante dos olhos, surgem reflexões e diálogos com o passado. Episódios vividos e não vividos invadem a consciência, assim como palavras ditas e não ditas; lembranças da infância e momentos-chave da própria vida substituem a história mais recente, o que pode dificultar a experiência consciente do presente. Isso vale para lembranças positivas ou traumáticas: a mente e a memória podem se tornar tanto lugares de abrigo quanto de detenção. O tempo, porém, pode adquirir um efeito curativo, como quando o *Eu* atual se posiciona em uma distância objetiva em relação ao *Eu* posterior que vivenciou momentos traumáticos ou perdas dolorosas, daí o ditado popular: o tempo cura tudo. Doenças neurodegenerativas como a demência

podem fazer com que as diferentes camadas do tempo se fundem e o *Eu* presente se dissolva.

"Os corpos", observa Irmela Krüger-Fürhoff num artigo sobre a re-presentação da idade em quadrinhos, "nunca existem isoladamente, mas no tempo e no espaço e em interação com outras pessoas e coisas. Os espaços específicos da velhice incluem os lares de idosxs e casas de repouso", que são mostrados pelos quadrinhos analisados pela autora como "espaços sociais nos quais comunidades alternativas entre residentes, enfermeirxs e visitantes podem se desenvolver". Os corpos conectam-se "de forma real ou imaginária uns aos outros, bem como a seu próprio passado ou a pessoas espacial ou temporalmente distantes" (Krüger-Fürhoff 2021: 174).[1] Assim, Eulálio, o narrador autodiegético no romance *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque, que, nos seus quase cem anos sofre de demência e encontra-se internado em um hospital, viaja em sua narração monológica pelo tempo e espaço, conectando suas experiências no hospital não apenas com suas próprias temporalidades vividas, mas também com a história familiar e nacional, abarcando, assim, quase trezentos anos. Para xs leitorxs, essas camadas temporais e gerações diferentes se confundem e não são mais claramente identificáveis: Eulálio é um narrador não confiável. Também é tematizada a lenta progressão do tempo na residência, onde quase todos os dias são iguais, tudo é repetitivo, outro *topos* frequente neste tipo de narrativa: "eu, o relógio, a televisão, o celular, eu, a casa do tetraplégico, o soro, a sonda, o velho do Alzheimer, o celular, a televisão, eu, o relógio de novo, e não deu nem um minuto" (Buarque 2009: 26). Em *É sempre a hora da nossa morte amém* (2021), de Mariana Salomão Carrara, a protagonista septuagenária Aurora que no começo do romance é encontrada descalça na beira da estrada, procurando sua filha (ou amiga) Camila, também relata memórias contraditórias ou até mesmo mutuamente exclusivas para a assistente social Rita que cuida dela. Neste contexto, o romance também toca mais dois assuntos importantes no contexto do cuidado de pessoas maiores: a solidão na velhice, e o sobrecarrego das pessoas que trabalham em instituições de cuidados e assistência, uma dupla precariedade (Alves 2022a).

---

1 Salvo indicação em contrário, todas as traduções de outros idiomas são de responsabilidade dxs editorxs.

A demência, entendida como um termo abrangente para diferentes formas de perda de memória, é, além disso, cada vez mais usada por autorxs como um recurso narrativo para contar episódios históricos de violência e trauma, "to represent the involuntary and often paradoxical aspects of looking back at troubled or contested historical eras, in ways which ordinary forgetting or conscious suppression would not achieve" (Krüger-Fürhoff/Schmidt/Vice 2022: 1).

A temporalidade também está escrita no corpo durante a gravidez, na qual desde o início o 'corpo compartilhado' é alvo de apreciações feitas por diferentes grupos sociais. As mudanças físicas, o aumento do corpo-cronômetro e outros 'efeitos colaterais' da gravidez geram mudanças na autopercepção e na forma como se é percebida pelxs outrxs. Defrontar-se com a passagem do tempo é uma reação inevitável, principalmente quando a gravidez não é desejada pela pessoa, que precisa então tomar uma decisão rápida sobre o próprio corpo e a própria vida. Mas também o desejo de ter filhxs é condicionado pelo tempo. Um exemplo interessante de como o tempo, a percepção do tempo e a gravidez podem ser poeticamente ligados é a coleção de poesia de Eleni Sikelianos *Body Clock*,
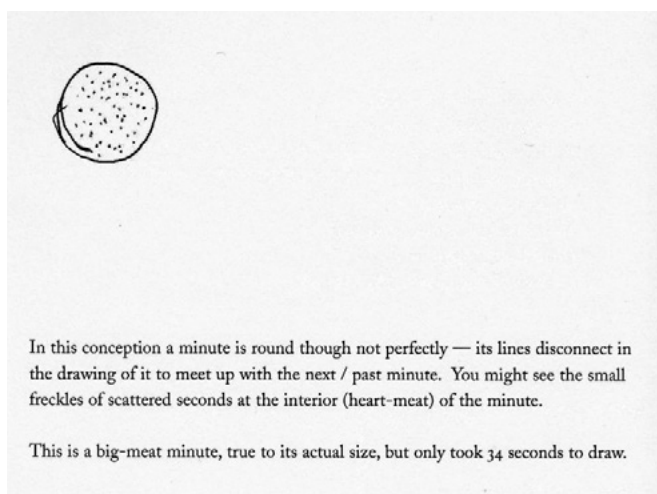
Figura 1: Eleni Sikelianos (2008): *Body Clock: Poems*. Minneapolis: Coffee House Press, p. 36

publicada em 2008. A poeta americana traça um crescimento multidimensional em seu relógio corporal que inclui também seus próprios sentimentos contra o pano de fundo de um mundo em constante mudança: olhando para o futuro, preocupações e alegria prévias; olhando para o passado, memórias da gravidez; e o tempo passando no presente. De fato, o tempo presente é capturado em alguns dos poemas. Na secção "Experiments with minutes", Sikelianos captura graficamente minutos em pequenos esboços, mesmo que o tempo desenhado não coincida sempre com o tempo representado: para o minuto com seus 60 "small freckles of scattered seconds" no interior do minuto (Figura 1), a autora precisou apenas 34 segundos. O livro, *Body Clock*, torna-se assim uma espécie de corpo-cronômetro interartístico, mostrando a interconexão do tempo com a escrita poética, o desenho e a leitura como atos também corporificados.

As marcas temporais do corpo não têm um efeito exclusivamente pessoal. As doenças e a velhice causam um desconforto coletivo e são consequentemente silenciadas, especialmente nas sociedades ocidentais. Isso as torna uma categoria de discriminação. Numa sociedade que celebra a juventude, a produtividade, a atividade e a funcionalidade do indivíduo, parece não haver espaço para a velhice, as doenças e as mudanças visíveis do corpo e da mente. Entre a autopercepção e a percepção dxs outrxs, são colocadas em questão a responsabilidade, a resiliência, a autonomia e a dignidade de idosxs e doentes.

No entanto, cada vez mais as pessoas afetadas vêm fazendo frente ao silêncio e à exclusão. Através de manifestações políticas organizadas, manifestações artísticas (como textos autoficcionais) e individuais (como a amamentação em lugares públicos), as pessoas ocupam o espaço público e tornam visíveis a temporalidade, a finitude e os novos começos. A discussão em torno da autodeterminação (física) abrange ainda a capacidade de tomar decisões sobre o fim da própria vida: o suicídio (assistido) como "saída" autocontrolada causa reações e avaliações muito diferentes, dependendo do ponto de vista (religioso, ético, político) sob o qual é discutido.

Os estudos apresentados neste volume constituem uma tentativa de aproximação ao emaranhado inextricável da corporeidade e da temporalidade, tratando narrativas onde a doença age como um

protagonista invisível; onde os corpos doentes e/ou envelhecidos do *Eu* presente se relacionam de formas muito ambivalentes com o *Eu* passado e onde esses corpos muitas vezes estão afastados da esfera pública; onde silêncio e solidão são forças motrizes do relato e onde a urgência do *Eu*, a urgência de 'viver para contar' dirige a narrativa. No entanto, antes de resumir os artigos do presente volume, gostaríamos de dar um breve panorama sobre a literatura acadêmica que aborda temas como a velhice, o corpo e as doenças. Uma vez que a literatura sobre o assunto é de fato muito extensa, destacaremos apenas alguns trabalhos, que serão complementados e expandidos por uma bibliografia adicional.

Na área de ciências humanas e estudos culturais, considera-se o trabalho *The Long History of Old Age,* de Pat Thane (2005), uma obra fundamental. Um texto programático e pioneiro, ao qual várixs dxs autorxs aqui reunidxs se referem, é o ensaio *La Vieillesse,* de Simone de Beauvoir (1970).

Nos estudos literários, a abordagem de temas como as doenças e o envelhecimento é também bastante pronunciada. Com relação às imagens da velhice na literatura, Miriam Haller é, certamente, uma estudiosa relevante no cenário de língua alemã. Seu trabalho trata de estereótipos de envelhecimento em textos literários (2004), bem como da descrição de um fenómeno que ela chama de "aging trouble" (2005). Outra pesquisadora de língua alemã é Heike Hartung, com Ulla Kriebernegg e Roberta Maierhofer, co-editora da série em inglês Aging Studies na editora Transcript. Editou vários volumes pertinentes e inovadores sobre o tema (por exemplo, *Embodied Narration: Illness, Death and Dying in Modern Culture*, de 2018). No contexto da língua inglesa, deve-se mencionar o volume *Uncanny Subjects: Ageing in Contemporary Narratives* (DeFalco 2010), bem como *Ageing, Corporeality and Embodiment* (Gilleard/Higgs 2013), *Men, Masculinities, and Aging: The Gendered Lives of Older Men* (Thompson 2019) e, no campo sobre a demência, *The Politics of Dementia: Forgetting and Remembering the Violent Past in Literature, Film and Graphic Narratives* (Krüger-Fürhoff/Schmidt/Vice 2022).

Com relação ao corpo doente na literatura, uma excelente antologia já foi publicada há 35 anos nos Estados Unidos, que primeiro esboça uma "Theory of Representing Illness" e depois discute vários aspectos da patologização na literatura – tanto a loucura e a masturbação quanto

doenças como a esquizofrenia e a aids (Gilman 1988; veja também, do mesmo autor, *Disease and Representation: Images of Illness from Madness to Aids*, 2019). Ainda mais antigo é o texto de Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, publicado em 1978 (Sontag 2009). Estudos mais recentes sobre doenças físicas e mentais na literatura foram apresentados, por exemplo, por Nina Schmidt (2018) e Sarah Falcus e Katsura Sako (2019).

Por fim, com relação à literatura brasileira, é possível encontrar vários estudos individuais que abordam o tema da velhice em textos de autorxs específicxs. Além de Clarice Lispector (Pereira de Paula/Medeiros de Araújo s/ano), esses incluem autorxs como Norberto Boechat (Nascimento 2009), Maria Valéria Rezende (De Souza Neves/Santos Melo 2018), Hilda Hilst (De Souza e Souza 2011) e Lygia Fagundes Telles (Do Rosário A. Pereira 2019). As contribuições para este volume complementam esse panorama com análises adicionais, com ênfase em autorxs e textos menos canonizadxs (veja também, neste contexto, os estudos recentes da nossa autora Cristiane da Silva Alves sobre a velhice feminina; 2021, 2022a, 2022b). Além dos textos mencionados, vários estudiosxs brasileirxs trataram do corpo na literatura de forma aprofundada, como, por exemplo, Teixeira Stevens e Navarro Swain (2007), Moreira de Lima (2008) e a já citada Ana Chiara (2015).

As implicações entre corporeidade, temporalidade, e gravidez representam, como foi indicado anteriormente, um campo muito frutífero para o debate. Livros como *Motherhood in Literature and Culture: Interdisciplinary Perspectives from Europe* (Rye et al. 2018), textos como o de Teixeira Stevens (2007) e estudos como o de Sant'Anna (2021) são dedicados a essa área temática. Entretanto, sobre a maternidade, vale a pena mencionar mais uma vez Pat Thane, que em 2013 publicou *Sinners? Scroungers? Saints? Unmarried Motherhood in Twentieth-Century England*, um estudo histórico sobre o tema.

Além dos estudos mencionados até agora, podemos pensar em outras abordagens que não trabalham estritamente no campo dos estudos literários, mas nas quais os termos idade, corpo e narrativa se tornam referências centrais para a análise. Estamos pensando aqui principalmente em estudos sociológicos que examinam como a idade e o próprio corpo são narrados de forma biográfica. No contexto da língua alemã, vale a pena mencionar a antologia de Hartung-Griemberg, Vollbrecht e

Dallmann (2018); no Brasil, essa aproximação está presente, por exemplo, no trabalho de Delgado (2010). Bárbara Alves Pereira (2021) escolhe uma metodologia bastante inovadora no contexto de um estudo no campo da psicologia, no qual ela pergunta até que ponto existe uma potência de vida inerente à literatura. A autora acompanhou ao longo de um ano um círculo de leituras em uma casa de repouso e investigou como a experiência literária afeta xs moradorxs. Este nosso volume, de fato, também recorre à sociologia e à psicologia, pois ambas as disciplinas fornecem análises e avaliações fundamentais das fases da vida humana em que o tempo e o corpo estão sujeitos a leis diferentes daquelas às quais as respectivas pessoas estavam acostumadas anteriormente.

Por essa razão, escolhemos abrir o volume com uma aproximação antropológica em vez de filológica. Em sua contribuição, **Marcos Freire de Andrade Neves** reflete sobre idade, doença, morte e temporalidade em sua complexa interação, a partir do exemplo de uma empresa suíça que oferece morte assistida organizada. O autor mostra quais fatores precisam estar presentes para que a vida chegue a um fim digno e autodeterminado. Para as pessoas envolvidas, a principal preocupação é sair da vida de maneira autônoma para evitar a dependência posterior de terceirxs – uma decisão extremamente cara que, obviamente, é reservada a poucxs. Como é necessário apresentar vários documentos para receber a luz verde, as pessoas afetadas também são confrontadas com a necessidade de identificar o momento certo. Se for muito cedo e as funções físicas ainda estiverem estáveis, a luz verde será negada. Se, no entanto, esperarem muito tempo, há o risco da doença ter progredido tanto que xs pacientes não poderão mais obter e enviar os respectivos documentos. Uma vez que as pessoas são aceitas no programa, cria-se um vácuo temporal, já que não é necessário decidir sobre a morte logo após a verificação dos documentos. Os corpos que se encontram nesse vácuo, por meio do ato administrativo anterior, são corpos aptos para morrer, ou seja, corpos que são "doentes ou envelhecidos na medida certa", conforme o autor.

O fato que a morte pode desempenhar um papel importante na vida e, em sua potencial onipresença, influenciar também fortemente a percepção da temporalidade e do próprio corpo, é o que **Henriette Terpe** demonstra em sua contribuição. Referindo-se aos escritos líricos da autora Ana Cristina Cesar, Terpe discute a onipresença da morte e as

reflexões da autora sobre sua própria morte iminente. Por meio de uma comparação com o poeta espanhol Quevedo, Terpe deixa claro que a morte na obra de Cesar não ocorre de forma repentina e inesperada, mas se torna um ponto de fuga, uma companhia constante para a qual a vida é orientada. Sendo assim, a morte não é percebida como uma oposição à vida, como algo abstrato que está longe no futuro, mas como onipresente, mesmo que não seja continuamente visível. Ao mesmo tempo, a morte permanece sempre o grande outro, o desconhecido, que está fora do que pode ser dito, o que, de acordo com Terpe, seria o outro lado da moeda.

A análise de **Cristiane da Silva Alves** mostra o quanto é relevante o fato de que a morte, que paira sobre a vida, influencia as decisões atuais e a maneira de viver, sobretudo na terceira idade, com consequências, que são avaliadas de forma muito diferente pelas pessoas afetadas por um lado e por terceiros como a família ou as filhas por outro. Enquanto as protagonistas das duas obras analisadas enfrentam a aproximação da morte com a vontade de viver intensamente por mais um tempo, as filhas avaliam a terceira idade de suas mães como uma fase em que tudo parece estar feito e não há mais planos para as duas mulheres. Essa avaliação leva as filhas a quererem se apropriar completamente da vida e da *physis* de suas mães, seja determinando o seu local de residência, seja negando à mãe um possível relacionamento sexual e amoroso. Ambas as mulheres inicialmente se submetem à lógica (também temporal) de suas filhas antes de finalmente poderem recuperar suas respectivas soberanias.

A relação entre mães e filhas também determina os dois romances analisados por **Joanna M. Moszczyńska**, escritos, no entanto, a partir da perspectiva das filhas, o que significa que o corpo envelhecido não é mais o foco de consideração, mas sim um corpo jovem, porém obeso. As duas mulheres associam sua obesidade diretamente à geração de suas mães e aos traumas vividos por elas, que foram transferidos sem filtro para as filhas. Moszczyńska revela de forma instigante os paralelos que existem entre os textos português e brasileiro, já que ambos partem de um trauma histórico que também teve e ainda tem grande relevância social: no caso de Figueiredo, o colonialismo português e o período das guerras de independência; e no de Moscovich, os pogroms antijudaicos no Império Czarista Russo e o posterior Holocausto na Europa. Assim, o

corpo e a memória estão intimamente ligados – tanto o corpo que narra quanto o corpo que é narrado.

O fato de que os traumas históricos afetam a psique de uma pessoa, o que, por sua vez, pode levar a reações físicas, também é comprovado pela análise de **Suzana Vasconcelos**. A autora discute o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, a partir da saúde mental do protagonista e afirma, logo no início de sua análise, que o romance trata de um corpo alegórico e negativo, pois seus componentes são retratados na narrativa como imagens abjetas. De fato, segundo Vasconcelos, há uma ausência de corporeidade no texto. O corpo faltante, entretanto, não é o corpo da vítima de assassinato, mas uma figura paterna que poderia representar o poder fálico. O narrador percebe a dissolução da dinastia familiar como castração, o que leva a uma impotência que, por sua vez, permite uma invasão do corpo. O passado se espalha pelo corpo de Luís da Silva, ele não consegue mais distinguir entre passado e presente, de modo que, no momento do assassinato, seu corpo não lhe pertence mais, mas é controlado por outras temporalidades, segundo Vasconcelos. Aqui, a circularidade temporal se torna um sinal de doença mental: sem mudar de lugar, o narrador revive tempos diferentes e, assim, repete constantemente um comportamento que lhe é familiar, mas que já não funciona mais na realidade histórica em que seu corpo se encontra.

A saúde mental é um tema que o escritor brasileiro Lima Barreto também aborda em quase todas as suas obras, como informa **Irenísia Torres de Oliveira**. Em seu artigo, ela analisa dois textos do autor, um factual e outro ficcional, dedicados à sua estadia no Hospital Nacional de Alienados. Barreto descreve as pessoas da instituição como isoladas interiormente em um mundo (e em uma temporalidade) próprios que não têm nenhuma ligação com o presente, de modo que não é mais possível a comunicação com outras pessoas nem a orientação temporal no aqui e agora. O autor também observa a estrutura de poder relacionada à segregação de pessoas cuja saúde mental é marcada como desviante. O fato de que isso não só ocorre entre um "dentro" e um "fora", mas também continua dentro da instituição, choca-o, mas também permite que ele se beneficie de inúmeros privilégios, fazendo parte do grupo privilegiado dentro da estrutura. Os corpos, abandonados pela razão e pela sociedade, também perdem a individualidade e a humanidade

na instituição, afirma Torres de Oliveira. No final do texto, a autora também discute a evolução do tratamento das doenças mentais. Os corpos sempre interagem com o tempo histórico em que estão situados e são moldados e avaliados por meio dele. A temporalidade parece ser a dimensão determinante neste caso: se um corpo não corresponde às ideias de temporalidade atualmente válidas, a pessoa em questão será patologizada. Em vez de isolar essas pessoas em um lugar onde o tempo está morto ou parado, as formas modernas de terapia visam muito mais a entrar em contato com essas pessoas por meio de outras dimensões além da temporalidade, sejam elas afetivas, intuitivas ou artísticas.

Ute Hermanns também lida com questões de segregação social, mas em relação ao tratamento dado pela sociedade às pessoas idosas. Para sua análise, ela se baseia em textos dos dois autores Rubem Fonseca e Ignácio de Loyola Brandão, que, às vezes ficcionais e às vezes autoficcionais, lidam com a questão de como a sociedade brasileira abandona pessoas idosas e doentes, sobretudo quando elas mesmas não têm uma rede social e financeira sustentável. Comparável aos romances discutidos na terceira contribuição, Rubem Fonseca desenha uma distopia que revela a opinião geral de que o envelhecimento e os velhos não precisam mais cumprir nenhuma função social e econômica e, consequentemente, são isolados em uma instituição onde esperam paralisados pela morte. Um destino ao qual alguns dos residentes, no entanto, não querem se resignar. No texto de Loyola, a vida ativa e autodeterminada do protagonista, bem como suas rotinas diárias, são abruptamente interrompidas pelo diagnóstico de um aneurisma. O narrador tem de se submeter a exames e tratamentos tão caros que grande parte da população brasileira não teria condições de pagar. Por meio das reflexões do autor, fica claro o quanto a segregação social de corpos idosos e doentes também depende de fatores econômicos.

Por meio de uma perspectiva interseccional, a natureza drástica da segregação social das pessoas idosas torna-se ainda mais evidente. **Janek Scholz** evidencia isso analisando o texto *Velhice transviada*, de João W. Nery, no qual o autor escreve sobre como é chegar a uma idade avançada como pessoa trans. As estatísticas deixam claro que isso não é algo comum, pois a expectativa média de vida de pessoas trans no Brasil é de 35 anos. Esse número estatístico, combinado com a experiência direta de um

ambiente muito violento, faz com que as pessoas trans não se preparem para a velhice, não tomem nenhuma precaução e, consequentemente, enfrentem muitos desafios quando, contra todas as expectativas, chegam à velhice. Esses desafios são parcialmente comparáveis aos das pessoas cisgênero na terceira idade, mas em parte vão muito além. Entretanto, muitas das pessoas entrevistadas por Nery relatam que a velhice também pode trazer suas vantagens. Essa "coragem travesti", assim como a detransição e reintegração às restrições sociais, são estratégias para lidar com a posição extremamente marginal de pessoas trans idosas.

Philipp Seidel também adota uma perspectiva interseccional sobre a doença e a morte. Sua análise do texto *Os alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*, de Herbert Daniel, deixa claro como o surgimento repentino de uma doença letal, sobre a qual pouco se sabia naquele momento, afeta comunidades que até então interagiam de maneira harmoniosa (pelo menos superficialmente). Em seu romance, Daniel usa o HIV e a aids, sendo uma doença que, inicialmente, era atribuída apenas a grupos socialmente marginalizados (gays, prostitutas e toxicodependentes), para refletir sobre como a sociedade lida com e segrega as pessoas doentes e multiplamente marginalizadas. Seidel vincula essas reflexões ao recente período de pandemia e descreve em seu texto dois tipos de morte como resultado da doença: a morte do corpo individual e a morte do corpo coletivo (da coesão social). Ambos os corpos se dissolvem, embora no segundo caso isso não seja o resultado direto da doença, mas de "políticas desumanas e antissociais e de uma economia desencadeada em nome da ganância", segundo o autor.

O quanto as doenças podem influenciar toda uma comunidade e até que ponto isso reforça os preconceitos existentes, ou até mesmo cria novos, também fica claro na análise de **Áureo Lustosa Guérios** sobre a varíola na literatura brasileira. O autor primeiro traça meticulosamente a história da varíola no Brasil e os esforços emergentes de saneamento. O Brasil era visto internacionalmente como uma parte do mundo onde a doença e a morte grassavam livremente e que, portanto, precisava ser sanada com urgência. A literatura adotou esse tema e o transferiu dentro da nação para uma separação racista de corpos brancos e não-brancos, com os últimos atrapalhando o projeto civilizatório. O autor vê um dispositivo literário central para isso na descrição da temporalidade dos cor-

pos. Assim, os corpos indígenas eram descritos como corpos jovens, que, no entanto, envelheciam prematuramente, ou como corpos velhos, que eram infantilizados na descrição. Em ambos os casos, porém, tratava-se de estratégias de hierarquização de outros grupos sociais. As doenças e os traços que elas deixam no corpo foram vistos como punições que atingem todxs aquelxs que se opõem ao comportamento desejável – seja em nível individual (comportamento imoral e criminoso que supostamente já podia ser visto nos corpos e rostos das respectivas pessoas) ou em nível coletivo (a patologização de um grupo inteiro, como descrito acima). De acordo com Lustosa Guérios, ambas as abordagens foram de grande importância para a formação de uma identidade coletiva (extremamente exclusiva) na então ainda jovem nação brasileira.

O papel da literatura na formação da identidade nacional também está no centro da análise de **Fabian Daldrup**, com cujo texto o volume é concluído. Daldrup aborda a temporalidade e a corporeidade não apenas em um nível individual, mas no nível do corpo nacional. Em sua análise do texto *Macunaíma*, de Mário de Andrade, demonstra que o herói está isolado tanto do presente quanto do futuro e que seu corpo, portanto, inevitavelmente vagueia no aqui e agora. No entanto, além dessa ruptura com as noções de linearidade do tempo, há também uma deliberada eliminação do corpo masculino, que normalmente desempenha um papel importante no discurso colonial. Devido à autocastração do protagonista e à consequente rejeição de um futuro reprodutivo, fica claro que *Macunaíma* não transmite uma visão positiva do futuro. Em vez disso, o estado circular do protagonista equivale a uma impotência, na qual a jovem nação brasileira também se encontra. De acordo com Daldrup, o anti-herói de Andrade incorpora alegoricamente, por meio de sua perspectiva anistórica e atemporal e de seu corpo castrado, a condição de uma nação sem futuro.

As três últimas contribuições mostram claramente que a reflexão sobre a temporalidade e a corporeidade não precisa, de forma alguma, permanecer em um nível individual. Pelo contrário, a transferência para o nível de um corpo coletivo abre inúmeras perspectivas adicionais – um ponto de partida com o qual queremos concluir nosso volume. Agradecemos a todxs xs autorxs que contribuíram para esse panorama por meio de seus textos. Um agradecimento especial e muito caloroso

vai para Bettina Zellner Grieco, que não apenas revisou todos os artigos com um olhar atento e um lápis bem afiado, mas também cuidou da diagramação dos textos e, assim, contribuiu significativamente para o fato de que este volume não apenas nos inspire em termos de conteúdo, mas também visualmente. Por fim, também gostaríamos de expressar nossa gratidão à Freie Universität Berlin por assumir generosamente a taxa de open access e a Astrid Matthes, da editora Frank & Timme, por seu acompanhamento competente e atencioso do nosso projeto. Esperamos agora que o volume encontre muitxs leitorxs e dê início a reflexões e debates estimulantes e críticos. Uma bibliografia com sugestões para leituras adicionais está anexada a esta introdução.

Bibliografia expandida

Alves, Cristina da Silva (2021): "As mulheres velhas (r)existem: algumas notas sobre a velhice feminina e sua presença na literatura brasileira do início do século XXI". In: *Anuário de Literatura*, v. 26, p. 1–15, https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/78526

Alves, Cristina da Silva (2022a): "A vida que aconteceu: uma leitura de *É sempre a hora da nossa morte amém*, de Mariana Salomão Carrara". In: Pereira, Helena Bonito C. /Gomes, Gínia Maria (org.): *Ficção brasileira no século XXI: pluralidade e diversidade*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, p. 234–257.

Alves, Cristina da Silva (2022b): "Diante do fim: representações da velhice feminina em 'um coração de mãe' e 'Aos sessenta e quatro', de Cíntia Moscovich". In: *fólio – Revista de Letras*, 13 (2), p. 89–101, https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/9796

Alves Pereira, Bárbara (2021): *Velhice e a literatura como potência de vida*. Simões Filho: Devires.

Alves, Henrique L. (1994): "O idoso na literatura". In: *A terceira idade*, ano V, v. 8. São Paulo: SESC. p. 4–14. PDF, https://www.sescsp.org.br/online/artigos/8051_O+IDOSO+NA+LITERATURA

Avieson, Bunty/Giles, Fiona/Joseph, Sue (org., 2019): *Still here. Memories of Trauma, Illness and Loss*. New York/London: Routledge.

Berner, Frank/Rossow, Judith/Schwitzer Klaus-Peter (org., 2012): *Individuelle und kulturelle Altersbilder. Expertisen zum sechsten Altenbericht der Bundesregierung*. Wiesbaden: VS/Springer.

Browne, Victoria (2018): "The Temporalities of Pregnancy. On Contingence, Loss, and Waiting". In: Rye, Gill et al. (org.): *Motherhood in Literature and Culture. Interdisciplinary Perspectives from Europe*. New York/London: Routledge, p. 33–45.

Buarque, Chico (2009): *Leite derramado*. Alfragide: D. Quixote.

Chiara, Ana et al. (org., 2015): *Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
Chiara, Ana (2015): "Um corpo que vaza: da série Autobiografias e Autorretratos". In: Chiara, Ana/Santos, Marcelo/Vasconcellos, Eliane (org.): *Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 59–80.
De Beauvoir, Simone (1970): *La Vieillesse*. Paris: Gallimard.
De Souza e Souza, Raquel Cristina (2011): "A dificuldade de ser. Uma leitura do corpo envelhecido no conto 'Agda' de Hilda Hilst". In: *Litterata: Revista do Centro de Estudos Hélio Simões*, v. 1, n. 1. Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz. p. 161–190. PDF, https://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/538
De Souza Neves, Ana Lúcia Maria/Santos Melo, Bruno (2018): "A representação da velhice em Quarenta dias, de Maria Valéria Rezende". In: *Revista Letras Raras*, v. 7, n. 1. p. 122–147. PDF, https://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1020/586
DeFalco, Amelia (2010): *Uncanny Subjects. Ageing in Contemporary Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.
Delgado, Josimara (2010): "Velhice, corpo e narrativa". In: *Horizontes Antropológicos*, ano 16, n. 34. Porto Alegre: UFRGS, p. 189–212
Do Rosário A. Pereira, Maria (2019): "Corpo feminino e envelhecimento na obra de Lygia Fagundes Telles". In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 56. Brasília: Universidade de Brasília. p. 1–9. PDF, https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/22675/20498
Falcus, Sarah/Sako, Katsura (2019): *Contemporary Narratives of Dementia. Ethics, Ageing, Politics*. New York/London: Routledge.
Gilleard, Chris/Higgs, Paul (2013): *Ageing, Corporeality and Embodiment*. London et al.: Anthem Press.
Gilman, Sander L. (1988): *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*. Ithaca: Cornell University Press.
Haller, Miriam (2004): "Literarische Stereotype des Alter(n)s und Strategien ihrer performativen Neueinschreibung". In: InitiativForum Generationenvertrag (org.): *Altern ist anders*. Münster: LIT, p. 170–188.
Haller, Miriam (2005): "Unwürdige Greisinnen: ‚Ageing trouble' im literarischen Text". In: Heike Hartung (org.): *Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*. Bielefeld: Transcript, p. 45–63.
Hartung, Heike (2018): *Embodied narrations. Illness, Death and Dying in Modern Culture*. Bielefeld: Transcript.
Hartung-Griemberg, Anja/Vollbrecht, Ralf/Dallmann, Christine (org., 2018): *Körpergeschichten. Körper als Fluchtpunkte medialer Biografisierungspraxen*. Baden-Baden: Nomos.

Hubrich, Michael (2013): *Körperbegriff und Körperpraxis. Perspektiven für die soziologische Theorie*. Wiesbaden: VS/Springer.

Keller, Reiner/Meuser, Michael (org., 2011): *Körperwissen*. Wiesbaden: VS/Springer.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei (2021): "Entfaltungen. Alternde Körper im Comic". In: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung*, v. 7.5. Kiel: Christian-Albrechts-Universität. 163–187. PDF, https://www.closure.uni-kiel.de/data/img/closure7.5/pdf/closure7.5_krueger_fuerhoff.pdf

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei/Schmidt, Nina/Vice, Sue (org., 2022): *The Politics of Dementia. Forgetting and Remembering the Violent Past in Literature, Film and Graphic Narratives*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Kunow, Rüdiger: Grauzonen (2021): "Alter/n als Form kulturellen Unbehagens". In: Treiber, Angela/Wenrich, Rainer (org.): *Körperkreativitäten. Gesellschaftliche Aushandlungen mit dem menschlichen Körper*. Bielefeld: Transcript, p. 123–142.

Lisboa, Adriana (2013): *Hanói*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Merrill Squier, Susan/Krüger-Fürhoff, Irmela Marei (org., 2020): *PathoGraphics. Narrative, Aesthetics, Contention, Community*. University Park: Penn State University Press.

Meuser, Michael (2010): "Körperdiskurse und Körperpraxen der Geschlechterdifferenz". In: Aulenbacher, Brigitte et al.: *Soziologische Geschlechterforschung. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS/Springer, p. 125–140.

Moreira de Lima, Susana (2008): *O outono da vida. Trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas*. Brasília: Tese de doutorado. https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1894/1/2008_SusanaMoreiraLima.BAK.pdf

Moreira, Luciana/Wieser, Doris (org., 2021): *A flor de cuerpo. Representaciones del género y de las disidencias sexogenéricas en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt a.M.: Vervuert.

Nascimento, Dalma (2009): "A velhice através dos tempos e nos relatos literários de Norberto Boechat". In: *Verbo de Minas*, v. 8, n. 16. Centro de ensino superior de Juiz de Fora. p. 171–194. PDF, https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/252/158

Pereira de Paula, Josinaldo/Medeiros de Araújo, Wellington (s/ano): "Representação da velhice na literatura brasileira. Um estudo do conto 'O grande passeio' de Clarice Lispector", PDF, http://www.gelne.com.br/arquivos/anais/gelne-2012/arquivos/%C3%A1reas%20tem%C3%A1ticas/Literatura/Josinaldo%20-%20REPRESENTA%C3%87%C3%83O%20DA%20VELHICE%20NA%20LITERATURA%20BRASILEIRA.pdf

Rabelo Câmara, Yls/Rabelo Câmara, Yzy Maria (2019): "Os dissabores amordaçados da velhice em Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector". In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 56. Brasília: Universidade de Brasília. p. 1–10. PDF, https://www.scielo.br/j/elbc/a/cJbMQK7PVvbYsnjgDjkDShG/?lang=pt&format=pdf

Rye, Gill/Browne, Victoria/Giorgio, Adalgisa/Jeremiah, Emily/Six, Abigail Lee (org., 2018): *Motherhood in Literature and Culture. Interdisciplinary Perspectives from Europe*. New York/London: Routledge.

Sant'Ana, Renata Cristina (2021): "Maternidade e velhice no romance Quarenta dias de Maria Valéria Rezende". In: *Anuário de Literatura*, v. 26. Florianópolis, p. 1–15. PDF, https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/77991/46716

Schmidt, Nina (2018): *The Wounded Self. Writing Illness in Twenty-First-Century German Literature*. Woodbridge: Boydell & Brewer.

Sikelianos, Eleni (2008): *Body Clock: Poems*. Minneapolis: Coffee House Press.

Sonntag, Susan (2009): *Illness as Metaphor & Aids and its Metaphors*. London: Penguin.

Teixeira Stevens, Cristina Maria (2007): "O corpo da mãe na literatura. Uma ausência presente". In: Cristina Maria Teixeira Stevens/Tania Navarro Swain (org.): *A construção dos corpos. Perpectivas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, p. 85–116. PDF, https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3785/1/CAPITULO_CorpoM%c3%a3eLiteratura.pdf

Thane, Pat (2005): *The Long History of Old Age*. London: Thames & Hudson.

Thane, Pat (2013): *Sinners? Scroungers? Saints? Unmarried Motherhood in Twentieth-Century England*. Oxford: Oxford University Press.

Thompson, Edward H. (2019): *Men, Masculinities, and Aging: The Gendered Lives of Older Men*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Weingart, Brigitte (2003): *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von Aids*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Luz verde para morrer: corpos, temporalidades e a dinâmica de acesso à morte assistida organizada

Marcos Freire de Andrade Neves

Introdução

Engenheiro de formação, João[1] morava com a sua noiva em um bairro nobre da cidade de São Paulo. Aos 60 anos e com dois filhos de um relacionamento anterior, João viu a perspectiva de se tornar avô pela primeira vez como uma oportunidade para se aposentar e aproveitar a nova fase familiar. Vendeu a empresa da família, desligou-se de seus outros trabalhos, comprou um apartamento e iniciou sua reforma. Prestes a se aposentar e animado com a possibilidade de passar mais tempo com a família e amigos, João dizia-se realizado profissional e pessoalmente. Pouco tempo depois de sua aposentadoria, no entanto, suas circunstâncias já não eram mais as mesmas. Após uma série de consultas e exames, João foi diagnosticado com atrofia muscular progressiva [AMP], uma forma rara de doença do neurônio motor que leva à perda progressiva do

---

1 O uso de pseudônimos ou nomes reais foi acordado individualmente com cada participante, respeitando suas preferências. Desse modo, enquanto João e Margot são pseudônimos, Erika Preisig é um nome real.

controle muscular. Em uma carta endereçada à organização LifeCircle, entidade baseada na Suíça que oferece a possibilidade de morte assistida a seus membros, João descreveu a sua nova situação de vida: "A ironia do destino é que apenas seis meses depois da minha aposentadoria, eu passei a sentir um certo grau de fraqueza na minha mão esquerda e fasciculações e câimbras nos músculos do meu corpo". Sem cura conhecida e seguindo um curso imprevisível, casos de diagnóstico precoce geralmente levam a um prognóstico de 2 a 8 anos de vida.

Nesta carta, João expressou sua expectativa com relação a um futuro com AMP que, embora possível, seguia imprevisível: "Eu sei que vou progressivamente perder o controle das minhas funções corporais e com elas a minha capacidade de interação com o mundo exterior", logo "a grande questão aqui é: em qual ponto desse processo de incapacitação eu vou sentir que a vida não vale mais a pena ser vivida?" A imprevisibilidade da doença acabou por envolver a vida de João em um manto de incertezas, esculpindo um novo cotidiano a partir de um jogo de expectativas e temporalidades que entrelaçava as demandas de um presente com AMP com a antecipação de um futuro próximo no qual perderia o controle sobre seu corpo. Um corpo progressivamente desconectado de suas vontades e alheio a sua agência individual. O questionamento de João acerca do momento de sua morte, elaborado por meio do contraste entre memórias de uma vida pré-diagnóstico, experiências presentes e a expectativa de um futuro imaginado, enredou corpo e tempo em um diálogo que colocou em questão os limites entre o seu viver e o morrer. Frente à expectativa de perder o controle sobre o seu corpo e, com isso, a habilidade de interação com o mundo exterior, João passou a considerar a possibilidade de morrer uma morte específica, com auxílio profissional, a ser realizada no momento que julgasse adequado.

Procedimentos de morte assistida no contexto suíço, como o solicitado por João, somente podem ser realizados após a conclusão de um longo processo de autorização composto por interações com familiares e atores médicos e estatais, bem como pela produção, coleta e circulação de documentos médico-legais. No decorrer deste processo, chamado de luz verde, a pessoa que solicita a realização do procedimento deve apresentar as razões que fundamentam o seu pedido – que será, ao final, autorizado ou não pela própria organização. Razões que geralmente se baseiam em

diagnósticos médicos que afetam a percepção individual sobre qualidade de vida ou aqueles considerados terminais e fora de possibilidades terapêuticas – no caso de João, o diagnóstico de AMP. Um elemento central na dinâmica organizada de morte assistida profissional, a luz verde oferece uma janela metodológica e analítica única para compreender a dinâmica de morte assistida para além do procedimento em si, enquanto um processo complexo de composição de corpos *aptos* a morrer uma morte específica. Se o acesso à morte assistida organizada depende de um processo de autorização, cabe questionar a quem, e sob quais circunstâncias, este acesso é viabilizado.

A partir de uma pesquisa etnográfica multissituada sobre morte assistida transnacional, realizada entre 2015 e 2017, este artigo reflete sobre como corpos são constituídos enquanto *aptos* ao procedimento por meio de ações e práticas, sobretudo documentais, que animam processos de luz verde. Para além de um simples mecanismo de autorização, processos de luz verde constituem espaços discursivos e de sociabilidade nos quais conexões entre entidades heterogêneas devem ser estabelecidas de modo a performar um corpo *apto* ao procedimento. Isto é, um corpo que possa justificar o acesso a uma dinâmica de morte assistida específica com base na vinculação bem-sucedida entre corpo, valores e expectativas individuais e sociais, bem como diagnósticos médicos e processos de envelhecimento. Uma dinâmica que visa o estabelecimento de conexões em meio a um jogo de temporalidades que concedem ritmos específicos a diferentes entidades que a compõe, como o tempo da doença e do envelhecimento, o tempo da burocracia e o tempo para a realização do procedimento em si. Temporalidades que, embora conectadas em um mesmo processo que visa viabilizar a possibilidade de uma morte assistida, com frequência seguem ritmos distintos, senão incompatíveis. Nesse sentido, o estabelecimento de conexões necessárias para performar um corpo apto ao procedimento implica, igualmente, o gerenciamento de temporalidades di/ressonantes.

Neste artigo, eu argumento que a luz verde é um dispositivo dinâmico e negociado, capaz de estabelecer um espaço no qual a relação entre corpo, envelhecimento, e noções de doença e saúde pode ser repensada a partir do acesso à morte assistida. De modo a explorar a luz verde enquanto um dispositivo fundamental para performar corpos *aptos* ao procedimento, a

presente reflexão se baseia em uma abordagem material semiótica que enfatiza a dimensão relacional dos corpos (Mol 2002). Uma abordagem que não ignora a dimensão biológica e somática do corpo, mas que enfatiza a sua dimensão prática de constituição por meio da justaposição de objetos, entidades e coisas (Galis 2011; M'charek 2020; M'charek/Schramm 2020; M'charek 2013: 421; Plájás/M'charek/van Baar 2019). A partir desta perspectiva, o corpo *apto* ao procedimento será enfatizado enquanto uma configuração específica que resulta da justaposição de documentos médicos, cartas pessoais e temporalidades di/ressonantes. A presente reflexão será desdobrada em três partes: primeiramente, a luz verde será apresentada enquanto um dispositivo que sinaliza, por um lado, a autorização de acesso à morte assistida e, pelo outro lado, um espaço de produção de conexões e gerenciamento de temporalidades. Em seguida, a reflexão irá focar na performance de corpos *aptos* a partir da vinculação entre corpo, diagnóstico(s) e envelhecimento. Por fim, o processo de luz verde será encapsulado por um jogo de temporalidades que, simultaneamente, desafia e informa a performance de corpos *aptos*, sob o risco de inviabilizar o acesso ao procedimento.

Luz Verde para uma morte aspiracional

Em sua carta à organização LifeCircle, João solicitou uma "morte assistida voluntária", um termo guarda-chuva que engloba diferentes procedimentos, incluindo eutanásia e suicídio assistido. No caso específico de João, o procedimento solicitado foi do tipo autoadministrado, isto é, o auxílio de terceiros deve ser restrito à preparação da solução letal que deve, ao final, ser administrada pela própria pessoa. Procedimentos autoadministrados se diferenciam de outras formas de morte assistida, como eutanásia, na medida em que esta deve ser administrada por terceiros, em geral profissionais da saúde (Menezes 2011, Andrade Neves 2020, Buchbinder 2021). Dentre os procedimentos incluídos sob o manto da morte assistida, procedimentos do tipo autoadministrado são os únicos que podem ser realizados legalmente na Suíça, onde eutanásia segue sancionada criminalmente. Segundo o artigo 115 do código criminal suíço, "[t]oda pessoa que, por motivos egoístas, incite ou ajude alguém a cometer suicídio, se o suicídio tiver sido realizado ou tentado, será passível de

pena de detenção de até cinco anos ou de multa."[2] Embora não haja uma definição legal do que constitui uma ação egoísta, o termo é geralmente compreendido através de uma perspectiva econômica. Dessa forma, a legalidade do procedimento se daria a partir de uma leitura negativa do artigo: se assistências prestadas com base em motivos egoístas seguem criminalizadas, assistências oferecidas altruisticamente, isto é, sem ganhos financeiros, poderiam ser realizadas legalmente (Andorno 2013).

Em meio a este contexto de morte assistida profissional e organizada, a história de João ilustra uma situação na qual novas circunstâncias associadas ao corpo, em particular em decorrência de questões ligadas à saúde e ao envelhecimento, instigam a procura por um ideal de boa morte frente à antecipação de um futuro de sofrimento. Boa morte, nesse sentido, se conecta com a noção de morte aspiracional proposta pela antropóloga Mara Buchbinder, que sinaliza "preferências estéticas, afetivas e éticas que informam orientações para o morrer como questão de escolha pessoal e de cuidadosa coreografia"[3] (Buchbinder 2021). Organizações como a LifeCircle, a escolhida por João para auxiliar e coreografar a sua morte, operacionalizam a possibilidade de uma morte assistida aos seus membros, mas tal possibilidade permanece restrita a poucos. Nos termos de uma morte assistida por organizações suíças, esta morte aspiracional é uma morte cara, que envolve não apenas uma viagem à Suíça, mas também um longo processo burocrático composto por diversas interações com atores médicos e estatais (Andrade Neves 2020).

Na esteira da definição proposta por Buchbinder, a morte escolhida por João seria uma morte compatível com seus valores e visão de mundo – uma morte considerada ideal, frente a um futuro antecipado de progressiva deterioração física. Em sua carta à LifeCircle, João escreveu: "Eu sempre louvei o direito de todas as pessoas controlarem as suas vidas, mesmo (e talvez o mais importante) o fim dela". Assim como o fez João

---

2 Tradução minha. No original: "Wer aus selbstsüchtigen Beweggründen jemanden zum Selbstmorde verleitet oder ihm dazu Hilfe leistet, wird, wenn der Selbstmord ausgeführt oder versucht wurde, mit Freiheitsstrafe bis zu fünf Jahren oder Geldstrafe bestraft".

3 Tradução minha. No original: "[T]o signal the aesthetic, affective, and ethical preferences that inform orientations to dying as a matter of personal choice and careful choreography".

ao expressar o seu desejo de poder gerenciar as circunstâncias de sua própria morte – onde, quando e como ela ocorreria –, mortes aspiracionais com frequência são articuladas a partir de noções de autonomia e agência individual. No entanto, conforme argumenta Buchbinder, a agência individual é limitada por restrições estruturais, como geográfica, legal e socioeconômica (2021). Nesse sentido, a percepção de controle individual sobre a própria morte seria balizada por restrições estruturais que acabam por filtrar e restringir o amplo acesso à possibilidade de uma morte assistida profissional. Vindo de uma família abastada, João teria condições financeiras de levar adiante a coreografia de sua morte apesar de diversas restrições estruturais, como a ilegalidade do procedimento no Brasil, na medida em que poderia custear tanto o processo de autorização quanto a realização do procedimento na Suíça. E por ainda estar nos estágios iniciais do seu diagnóstico, João ainda teria condições físicas de autoadministrar a medicação letal.

Conforme escreveu em sua carta, João ainda estava "no começo da minha doença, e exatamente por isso eu escolho fazer esta solicitação agora, enquanto eu continuo perfeitamente capaz de escrever, assinar e lidar com toda a burocracia envolvida". "Toda a burocracia envolvida" diz respeito ao processo de solicitação do procedimento de morte assistida, que deve ser processado e autorizado pela própria organização a qual o pedido foi encaminhado. Desde 1982, quando foi fundada a primeira organização do tipo na Suíça, diversas outras organizações foram criadas, incluindo a LifeCircle, em 2012. Embora o funcionamento destas organizações encontre amparo legal no país, a inexistência de uma regulamentação específica para determinar quem e sob quais circunstâncias uma assistência pode ser solicitada teve por consequência a proliferação de uma gama de processos de autorização distintos, com cada organização estabelecendo critérios próprios dentro do princípio legal de assistência altruísta. De forma geral, apesar de diferenças pontuais entre cada processo de autorização, todas as organizações compartilham dois critérios fundamentais: o procedimento só pode ser autorizado a pessoas (1) consideradas capazes de tomar decisões de forma autônoma e independente e (2) que tenham condições físicas de administrar a solução letal sem ajuda de terceiros – seja por via oral ou intravenosa. A ubiquidade destes critérios tem por objetivo garantir que a pessoa que solicite o pro-

cedimento tenha capacidade de, respectivamente, avaliar as implicações de sua escolha e de realizar a autoadministração da solução letal.

No contexto específico da LifeCircle, o processo de autorização é composto por diversas etapas que envolvem não somente interações com profissionais da saúde e atores estatais, mas também a produção, coleta e circulação de documentos médico-legais[4]. Dentre os documentos que compõem este processo, estão: uma carta pessoal, por meio da qual a realização do procedimento é solicitada oficialmente; uma carta pessoal, onde o solicitante deve descrever a sua situação familiar e financeira; e um relatório médico acerca do estado de saúde do solicitante. Enquanto a carta pessoal constitui um espaço discursivo no qual o solicitante pode justificar, em suas próprias palavras, as razões pelas quais uma morte assistida seria necessária – no caso de João, o diagnóstico de atrofia muscular progressiva –, o relatório médico age para confirmar, a partir de uma perspectiva profissional, as razões elencadas pela carta pessoal. Somente após a conclusão destas etapas, que pode se alongar por meses, a concessão da luz verde pode ser avaliada pela organização e, eventualmente, concedida (Andrade Neves 2020).

Enquanto uma morte aspiracional que contrasta agência individual com restrições estruturais, a possibilidade de realização de uma morte assistida organizada permanece restrita a poucos. Mas, para além de restrições estruturais como geografia e legislação, o processo de luz verde age para restringir o acesso ao procedimento a corpos específicos, corpos capazes de estabelecer uma conexão com diagnósticos médicos e/ou processos de envelhecimento. Se, por um lado, o processo de luz verde é uma forma de atribuir uma estrutura burocrática ao oferecimento de uma morte assistida organizada, estabelecendo critérios e definindo circunstâncias que justifiquem a sua realização, pelo outro lado, ele acaba por

---

4 Ocorrência comum em organizações que oferecem auxílio profissional à morte na Suíça, a maioria das pessoas que recebem a luz verde acabam não solicitando a realização do procedimento posteriormente. Para muitos membros de organizações, o objetivo é precisamente assegurar a luz verde, e não realizar o procedimento. A luz verde, nesse sentido, é com frequência requisitada com bastante antecedência, agindo como uma garantia de que o procedimento poderá ser solicitado e realizado, se a situação do solicitante se deteriorar. Na LifeCircle, esse número chega a 2/3 dos casos.

constituir um espaço no qual corpos *aptos* ao procedimento são performados por meio de práticas variadas, incluindo documentais. Os documentos que compõem cada processo de luz verde são, nesse sentido, tanto a materialização de uma racionalidade burocrática que organiza o oferecimento de assistência profissional à morte, quanto entidades geradoras capazes de performar corpos *aptos* ao procedimento por meio de sua conexão com outros elementos que possam justificar o acesso à morte assistida.

Desse modo, enquanto a luz verde representa um dispositivo de autorização ao acesso à morte assistida, o seu processo de obtenção institui um espaço composto por diferentes práticas que visam o estabelecimento de conexões entre corpos e entidades heterogêneas, como diagnósticos médicos e processos de envelhecimento. Na esteira do que argumentam proponentes de uma abordagem material semiótica, como, dentre outros, Annemarie Mol (2002) e Amare M'charek (2002, 2013), corpos não possuem uma essência inerente, autônoma, mas adquirem significado através do estabelecimento de relações com outras entidades. Esta perspectiva permite pensar o corpo individual para além de um objeto estável, reificado, ao enfatizar a sua dimensão relacional enquanto algo performado, ou feito, através de práticas diversas. Conforme será argumentado a seguir, esta abordagem permite ver que a dinâmica de morte assistida organizada performa corpos *aptos* ao procedimento por meio de processos de luz verde, corpos moldados pelo estabelecimento de relações e pela ação de diferentes forças temporais.

Performando um corpo *apto*

A ausência de critérios legais e objetivos para definir sob quais circunstâncias uma assistência pode ser aprovada acabou por transformar a luz verde em um processo de negociação, no qual corpos são performados enquanto *aptos* ao procedimento por meio de práticas, sobretudo, documentais. No contexto de organizações baseada na Suíça que oferecem a possibilidade de uma morte assistida, um corpo *apto* ao procedimento é um corpo doente ou envelhecido na medida certa, isto é, um corpo suficientemente frágil para justificar a escolha por uma morte assistida, porém ainda saudável o suficiente para percorrer um longo caminho burocrático, viajar à Suíça e autoadministrar a solução letal. Segundo da-

dos da LifeCircle, dentre os diagnósticos usados como justificativa para a realização de uma morte assistida, câncer permanece o diagnóstico mais comum, seguido por doenças neurológicas como esclerose lateral amiotrófica e esclerose múltipla. Na dimensão etária, a maior parte dos procedimentos são realizados em pessoas entre 80 e 89 anos (cerca de 27% dos casos). Durante o período em que acompanhei o trabalho da LifeCircle, incluindo a observação de reuniões entre membros da organização e seus funcionários, ficou claro que embora não haja especificações legais de critérios que justifiquem a autorização para uma morte assistida, organizações que prestam esse serviço acabam por estabelecer uma hierarquia de justificativas mais e menos eficazes para legitimar a assistência – uma hierarquia que reflete a prevalência dos diagnósticos mencionados anteriormente.

O estabelecimento de uma hierarquia informal de diagnósticos visa proteger o trabalho das organizações e seus funcionários, na medida em que estes atuam dentro de um quadro legal delicado e sujeito a controvérsias de diversas ordens. Em uma de nossas conversas na sede da LifeCircle, em Basel, Dr. Erika Preisig, fundadora da organização, compartilhou suas impressões sobre uma controvérsia iniciada em 2015. Naquele ano, surgiram acusações públicas de que sua organização havia concedido a luz verde e organizado o procedimento de uma pessoa saudável, isto é, sem nenhuma razão médica que justificasse o procedimento. O caso disparou uma série de reportagens, como "[e]nfermeira Britânica saudável termina a sua vida em clínica suíça por ter medo de envelhecer"[5] e "[e]nfermeira saudável que se matou em uma clínica suíça acusada de fazer isso por 'publicidade'"[6], que questionavam a realização do procedi-

5 [o.A.] (2015), "Healthy British nurse ends her life in a Swiss clinic because of fear of getting old". In: https://www.washingtonpost.com/world/healthy-british-nurse-ends-her-life-in-a-swiss-clinic-because-of-fear-of-getting-old/2015/08/03/78c65680-39ab-11e5-9c2d-ed991d848c48_story.html (Acesso em: 13.8.2022)

6 [o.A.] (2015), "Gill Pharaoh: Healthy nurse who killed herself in a Swiss clinic accused of doing it for 'publicity'". In: https://www.independent.co.uk/life-style/health-and-families/health-news/gill-pharaoh-healthy-nurse-who-killed-herself-in-a-swiss-clinic-accused-of-doing-it-for-publicity-10437149.html (Acesso em: 13.8.2022)

mento sem motivos médicos que o justificassem. Conforme se esclareceu posteriormente, Gill Pharaoh, a enfermeira em questão, havia sido diagnosticada com herpes zoster alguns anos antes e sofria de neuralgia pós-herpética, uma dor contínua na aérea da pele atingida pelo herpes zoster, dentre outras questões de saúde, como problemas de mobilidade e audição. Embora seus problemas de saúde tenham sido aceitos pela organização como justificativa para a realização do procedimento, a ausência de diagnósticos vistos socialmente como graves, terminais ou fora de possibilidade terapêutica fez com que Pharaoh fosse representada pela mídia enquanto saudável demais para uma morte assistida.

Ao refletir sobre cuidados de fim de vida, a antropóloga Naomi Richards argumenta que o sofrimento individual se torna imbuído, por meio da mídia, de significado político e moral (2014). Dessa forma, a representação midiática de um corpo saudável demais para morrer uma morte voluntária propiciou uma controvérsia pública sobre os limites éticos da morte assistida organizada, colocando em questão para quem, e sob quais circunstâncias, o procedimento poderia ser legitimamente oferecido. Em nossa conversa, Dr. Preisig enfatizou que a controvérsia gerada em função da desinformação sobre os detalhes do caso colocou em risco o trabalho de sua organização e, justamente com o intuito de evitar situações similares, nas quais justificativas pessoais contrastam com uma expectativa social acerca dos limites entre saúde e doença, que organizações procuram restringir o acesso à luz verde a diagnósticos específicos, geralmente fora de possibilidades terapêuticas ou terminais. O processo de luz verde, portanto, é estruturado de forma a moldar corpos que possam justificar a realização de uma morte assistida, isto é, corpos capazes de estabelecer conexões com razões médicas suficientemente fortes por meio da justaposição de diferentes entidades geradoras, como a descrição pessoal e o relatório médico.

A situação de João reflete a predominância de pedidos realizados em decorrência de doenças neurológicas. Em sua solicitação de luz verde, João relatou à LifeCircle como seu corpo havia manifestado sinais iniciais do que veio a ser diagnosticado posteriormente como atrofia muscular progressiva. Segundo escreveu em sua carta, João passou a sentir cansaço, câimbras esporádicas e fraqueza nos músculos, que contraíam involuntariamente. Quando nos encontramos em seu apartamento em

São Paulo, João compartilhou que passou a perceber que havia algo errado com seu corpo quando não mais conseguia estalar os dedos, não tinha força para tanto. João era um homem alto, imponente e, à primeira vista, caminhava sem qualquer dificuldade aparente. Mas, à medida que circulava pelo apartamento, seu fôlego diminuía. Seu passo deixava de ser largo e seus movimentos, antes ligeiros, pareciam cansados, calculados. A sua dificuldade de respirar e, por consequência, sua falta de fôlego para fazer tarefas anteriormente simples, era a manifestação mais presente da doença em seu cotidiano. Um cotidiano que passava a ser dominado cada vez mais pelo seu diagnóstico, seja pela frequente falta de fôlego que sentia, seja pela medicação que tomava duas vezes por dia, seja pela reabilitação em fonoaudiologia e respiratória que realizava. O diagnóstico de João era silencioso, mas se faria progressivamente mais visível com o passar do tempo.

A documentação enviada por João para seu processo de luz verde incluiu um questionário, elaborado pela LifeCircle, no qual ele deveria listar aspectos que contribuíam para a manutenção da sua qualidade de vida. Aspectos que fariam com que a sua vida valesse a pena ser vivida. Em sua resposta, João listou: "Capacidade de raciocínio, de compreender o mundo e as pessoas, e interagir com elas; o prazer de interagir fisicamente, intelectualmente e emocionalmente com minha família e amigos queridos". Abaixo desta questão, João foi questionado sobre as condições que tornariam a vida insuportável para ele. Ele respondeu: "paralisia corporal, perda da capacidade de julgamento, demência e dor excruciante constante". Para João, o diagnóstico de AMP afetaria precisamente os aspectos listados como caros para a manutenção de sua qualidade de vida, na medida em que este impactaria precisamente a sua habilidade de controle sobre o próprio corpo. Por meio da documentação produzida e submetida no contexto de seu pedido de luz verde, João associou o seu corpo ao diagnóstico de atrofia muscular progressiva e a uma série de limitações cotidianas que afetavam a sua qualidade de vida e impactavam a sua expectativa de futuro. Ao articular corpo e diagnóstico por meio da sua carta pessoal e do relatório médico, em conjunto com a manifestação de seus valores individuais acerca do que compreende como qualidade de vida, João tornou seu corpo visível à LifeCircle enquanto um corpo *apto* a uma morte assistida.

Para além de diagnósticos específicos, a performance de corpos *aptos* se dá igualmente pelo estabelecimento de conexões entre idade e multimorbidade. "É como se tivesse um cesto de frutas e cada fruta fosse um problema de saúde específico", comentou Dr. Preisig durante uma de nossas conversas, na qual ela compartilhava suas impressões sobre o impacto do envelhecimento em solicitações por morte assistida. "Embora cada fruta não seja perigosa individualmente, à medida que a pessoa envelhece mais frutas são adicionadas e em algum momento a situação fica insustentável". O processo de envelhecimento, de acordo com Dr. Preisig, propicia o desenvolvimento de multimorbidades que podem diminuir significativamente a qualidade de vida e, eventualmente, o desejo de continuar a viver. Um termo contestado e sujeito a diferentes definições, multimorbidade é com frequência definido como a ocorrência simultânea de dois ou mais problemas crônicos de saúde, um fenômeno crescente cuja prevalência está associada ao envelhecimento da população (Adan/Gillies/Tyrer/Khunti 2020: 1; van Blarikom/Fudge/Swinglehurst 2022). Se corpos conectados a diagnósticos neurológicos ou de câncer em estágio avançado constituem justificativas suficientemente fortes para o recebimento do procedimento, uma série de problemas crônicos de saúde, mesmo que individualmente menos graves, pode facilitar o recebimento da luz verde se conectados ao processo de envelhecimento.

Margot foi um desses casos. Assim como João, Margot também era membro da LifeCircle e solicitou a sua luz verde em 2016. Residente na Alemanha, Margot tinha cerca de 80 anos quando deu início ao seu processo de luz verde. Em sua carta pessoal, ela escreveu: "Eu considero a minha qualidade de vida nula. Tudo aquilo que me traz felicidade, visitar eventos culturais, passear, nadar, encontrar amigos, são coisas que eu não posso mais fazer por razões físicas, corporais". Margot era ativa, costumava praticar esportes, gostava de ir a museus e ao teatro. Mas com o passar dos anos, sua saúde se fragilizou e suas saídas ficaram mais raras. Como ela poderia, conforme ela questionou em sua carta, praticar esportes com a artrose que consumia seu corpo "do pé até a ponta dos dedos"? Como ela poderia sair com amigos, passar longas horas na rua para ir a museus, com a incontinência que ela sofria? Margot justificou o seu pedido com base em uma multimorbidade que resultava em uma série de limitações cotidianas e, por conseguinte, na progressiva diminuição do que entendia ser sua qualidade de vida.

Durante uma de nossas conversas, eu questionei Margot se ela havia informado ao médico a sua intenção de solicitar uma morte assistida. "Deus, não!", Margot respondeu. "Ela não teria me dado nenhum documento. Eu precisava enviar à LifeCircle o relatório médico, você pode imaginar o quanto eu tive que lutar para conseguir qualquer coisa?". Margot contou que também tentou pegar algum documento sobre seu estado de saúde com seu ortopedista, mas, como resposta, ouviu questionamentos como "Para que você precisa disso?", "Para que você quer isso?". Frente à suspeita de seu médico, Margot se viu compelida a mentir: "Bem, eu tenho 80 anos agora, então meus filhos e eu queremos organizar minha papelada". Ainda assim, o médico se recusou a produzir o documento, informando-a que quando ela precisasse de algo específico, ele enviaria. Em seu processo de luz verde, Margot acabou por enviar um certificado de deficiência, fornecido pela sua médica de família, em conjunto com uma lista de operações que havia feito ao longo dos anos e uma descrição pessoal, onde refletia sobre os efeitos do envelhecimento em sua qualidade de vida devido à artrose, dificuldade de mobilidade e incontinência urinária. De forma isolada, problemas de saúde como artrose e incontinência urinária contrastariam com a hierarquia de diagnósticos capazes de justificar uma morte assistida organizada, mas articulados em conjunto a partir de uma multimorbidade relacionada à idade, tais diagnósticos acabaram por viabilizar a concessão da luz verde[7].

Apesar das diferenças entre cada caso, tanto João quanto Margot performaram corpos *aptos* ao procedimento ao enredar valores individuais acerca dos fatores que influenciariam a manutenção da qualidade de suas vidas com diagnósticos médicos específicos – seja um diagnóstico único, como no caso de João, ou diversos diagnósticos de menor gravidade associados ao processo de envelhecimento, como o fez Margot. Um corpo *apto* ao procedimento, nesse sentido, é um corpo performado por meio de práticas, como a documental, que agem para estabelecer conexões, sobretudo, com diagnósticos médicos e processos de envelhecimento. Um corpo incompleto, plástico, em constante transformação, que navega por

---

7 Para uma descrição mais aprofundada acerca da interação com atores médicos e estatais, bem como sobre a dinâmica de produção dos documentos que compõem a luz verde, ver: Andrade Neves (2020).

experiências individuais e forças estruturais (Biehl/Locke 2017), enredando diagnósticos médicos e idade, expectativas e valores pessoais e sociais, no decorrer de sua constituição. A performance de um corpo *apto* no decorrer de processos de luz verde, no entanto, implica igualmente o gerenciamento de diferentes orientações temporais que atribuem ritmos específicos, e com frequência dissonantes, a cada um destes elementos – no caso de Margot, os ritmos do envelhecimento, da progressão da artrose e da incontinência, do seu enfraquecimento muscular e mobilidade, além do ritmo do processo de luz verde em si. Desse modo, um corpo *apto* é igualmente um corpo temporal, um corpo constituído por meio do gerenciamento de temporalidades di/ressonantes.

Gerenciamento de Temporalidades

Os casos de João e Margot cristalizam como o acesso a uma morte aspiracional específica, uma morte coreografada com o auxílio profissional de organizações baseadas na Suíça, depende de práticas documentais que agem para vincular o corpo individual a diagnósticos médicos ou ao processo de envelhecimento. Uma vinculação que acaba por performar corpos *aptos* ao procedimento. Corpos plásticos que são simultaneamente biológicos, materiais e semióticos. Essa dinâmica cristalizada pelas trajetórias de João e Margot, no entanto, envolve igualmente a conciliação e o gerenciamento de diferentes temporalidades cuja ressonância ou dissonância podem impactar na viabilidade de acesso à morte assistida organizada, em particular no que tange à definição do "momento certo" para a realização do procedimento. Conforme argumenta a antropóloga Natashe Lemos Dekker (2020b), o gerenciamento de fim de vida é impregnado por orientações temporais acerca do "momento certo" para morrer, conectando temporalidade – a definição do "momento certo" – com valores individuais e coletivos acerca de noções de boa morte e qualidade de vida. A partir do contexto do oferecimento de eutanásia nos Países Baixos, Lemos Dekker (2020a) argumenta que a dificuldade de achar o momento certo sugere que a antecipação do futuro é um processo contínuo de negociação temporal, por meio do qual o futuro é simultaneamente trazido para o presente, demandando ação imediata, e evitado, enquanto algo que se encontra ainda distante.

Seguindo o argumento de Lemos Dekker, o processo de luz verde constitui igualmente um processo de negociação temporal, onde temporalidades justapostas devem ser desemaranhadas e gerenciadas de modo a viabilizar o acesso à morte assistida organizada. Um emaranhado de temporalidades constituído a partir da correlação entre memórias passadas, experiências presentes e expectativas futuras. Entretanto, neste jogo de projeções e deslocamentos temporais faz-se necessário distinguir expectativa e antecipação (Lemos Dekker 2020a e Lemos Dekker 2020b). Enquanto expectativas são informadas pelo passado, por ações e eventos ocorridos anteriormente que influenciam e moldam uma específica imagem de futuro, o termo antecipação sugere práticas de fazer-futuro, aproximando presente e futuro em uma mesma paisagem temporal (Appadurai 2013, Bryant/Knight 2019). Nesse sentido, a definição do momento certo para a realização do procedimento é um processo de negociação que envolve tanto um jogo de expectativas com relação a um futuro informado pelo passado, quanto a antecipação desse futuro para o presente. Uma aproximação entre futuro e presente que demanda ação neste, para moldar aquele.

Em ambos os casos que compõem a presente reflexão, as cartas pessoais de João e Margot encaminhadas à LifeCircle abordaram qual seria o momento ideal para a realização do procedimento. Em sua carta à organização, João especulou sobre qual seria o "momento certo" para a sua morte: "Eu não tenho certeza quando e se meu desejo de continuar a viver será superado pelo desejo de pôr um fim a condições de vida indignas (...) Hoje, eu tendo a acreditar que meu ponto de 'game over' chegará quando eu precisar de cuidados de enfermagem em tempo integral para me alimentar, trocar minhas roupas e me banhar". O momento adequado para a realização do procedimento, seu ponto de *game over*, foi elaborado por meio da antecipação de um futuro específico. Um futuro modelado por meio da projeção de um presente com AMP que, em conjunto com a expectativa de progressiva deterioração física, criou a imagem de um futuro que ele não gostaria de vivenciar. Nesta relação de temporalidades, João identificou o seu corpo como uma força motriz capaz de expressar, animar e dar ritmo a decisões sobre o momento certo para a sua morte – se a escolha por uma morte assistida se deu em função de seu diagnóstico, a escolha do momento certo seria tomada com base no ritmo de progressão da doença.

Na medida em que o diagnóstico de atrofia muscular progressiva afetaria o seu controle muscular, João se viu compelido a iniciar o processo de luz verde o quanto antes, conciliando o tempo de tramitação do processo com o tempo esperado de progressão da doença. Caso esperasse demais, o ritmo da doença poderia ultrapassar o ritmo da burocracia, uma dissonância de temporalidades que poderia impossibilitar sua habilidade de autoadministrar a solução letal e assim inviabilizar o seu acesso à morte assistida. João temia que a progressão acelerada da doença pudesse torná-lo "prisioneiro de uma tortura mental e física horrível", um sofrimento que não afetaria apenas a si mesmo, mas também sua família e amigos. A sua expectativa de futuro foi esculpida a partir da correlação entre seu presente com AMP e suas memórias de uma vida pré-diagnóstico, uma correlação cujo resultado foi a antecipação de um futuro de progressiva deterioração física. Se o futuro antecipado por João foi elaborado por meio de uma correlação entre passado e presente, este futuro acabou por reorientar o seu presente – para evitar "se tornar prisioneiro de uma tortura", João escolheu o caminho de uma morte assistida organizada.

De modo similar, Margot orientou sua escolha do momento ideal por meio de uma negociação entre temporalidades distintas, levando em consideração sua expectativa de envelhecimento com base em memórias passadas e sua antecipação de um futuro de declínio em sua qualidade de vida. Ao refletir sobre sua qualidade de vida presente e sua expectativa de futuro, Margot explicitou o tipo de vida que ela gostaria de viver e o tipo de vida que ela preferiria evitar. Em sua carta pessoal, Margot afirmou: "Meu maior medo é que em algum momento algo aconteça com meu corpo e eu não possa mais viajar. Por isso eu solicito um suicídio assistido o mais rápido possível". Aqui, Margot se referia à viagem à Suíça, expressando seu medo de que caso sua mobilidade ficasse mais limitada, ou sua saúde mais frágil, ela não teria mais condições físicas de viajar e, por conseguinte, não poderia mais realizar o procedimento – um medo similar ao de João, que indicou querer iniciar o processo enquanto ainda estivesse "perfeitamente capaz de escrever, assinar e lidar com toda a burocracia envolvida". Quando Margot e eu nos conhecemos, ela caminhava rapidamente, mas com a ajuda de uma bengala. Apesar das limitações associadas à idade, seu estado de saúde era estável. Durante uma

de nossas conversas, Margot contou que havia acompanhado a morte de sua avó e seus pais, mortes estas que aconteceram após um longo e demorado declínio do estado de saúde deles. Segundo ela, não foram mortes rápidas e sem sofrimento, mas prolongadas e dolorosas. Margot dizia querer evitar uma morte similar, onde a diminuição da sua qualidade de vida viria acompanhada de um sofrimento crescente. Em função disso, contou Margot, ela havia optado por realizar um suicídio assistido antes de sua saúde declinar ainda mais.

Segundo Lemos Dekker, o processo de negociação temporal que informa a definição do momento certo pode criar uma situação na qual o mesmo declínio de saúde que levou à escolha pelo procedimento pode acabar por inviabilizá-lo – como em situações nas quais a perda das habilidades cognitivas ou físicas se desenrola em ritmo mais acelerado do que a tramitação da luz verde. No contexto de morte assistida na Suíça, o declínio cognitivo e físico coloca em risco a compatibilidade com os dois critérios fundamentais para a autorização do procedimento, (1) a possibilidade de tomar uma decisão autônoma e informada e (2) de realizar a autoadministração da solução letal. Desse modo, a dissonância temporal entre o tempo do corpo e do processo em si pode resultar tanto na inviabilização de acesso ao procedimento quanto em solicitações prematuras para o procedimento. Descrita por Lemos Dekker como "cinco para meia-noite", esta situação faz com que a solicitação para o procedimento acabe sendo feita "cedo demais" antes que seja "tarde demais" (2020a: 2).

Nesse sentido, o corpo *apto* é também um corpo moldado pela ação de forças temporais, um corpo que navegou não somente as dimensões individuais, sociais e estruturais do processo de luz verde, como também a sua dimensão temporal. Escolhas por uma morte assistida, baseadas na antecipação de um futuro específico – no caso de João, um futuro de progressiva deterioração física em decorrência do diagnóstico de AMP e, no caso de Margot, um futuro sem qualidade de vida em função do processo de envelhecimento e o desenvolvimento de multimorbidades – se dão em meio a um arranjo temporal, no qual passado, presente e futuro, bem como expectativa e antecipação, se correlacionam de modo a orientar decisões. Esta dimensão temporal pode ser compreendida enquanto uma paisagem temporal, isto é, uma paisagem composta por elementos

heterogêneos, que com frequência se encontram em contradição, seguindo ritmos dissonantes (Roy 2012, Bear 2016). Dessa forma, a dimensão temporal do processo de luz vede é fundamental para a performance de corpos *aptos*, corpos constituídos por meio do gerenciamento de ritmos que devem ser regulados de forma a não inviabilizar o acesso à morte assistida.

Conclusão

Enquanto uma dinâmica organizada, o oferecimento de morte assistida por organizações baseadas na Suíça é restrito a corpos específicos. Corpos que são performados por meio de uma configuração material semiótica específica, articulada através de práticas documentais e composta por entidades heterogêneas como diagnóstico e envelhecimento. Um corpo *apto* ao procedimento, nesse sentido, é um corpo tanto biológico e natural quanto um corpo relacional constituído por meio da ação de diferentes entidades. No entanto, como ilustrado pelos casos de Margot e João, a performance de corpos *aptos* é informada e moldada pela ação de forças temporais. Forças que devem ser gerenciadas de modo a organizar o ritmo de cada entidade que compõe esta configuração, sob o risco de inviabilizar o acesso ao procedimento. Nesse sentido, o processo de luz verde representa uma oportunidade metodológica e analítica única para compreender a dinâmica de morte assistida em sua complexidade, para além do procedimento em si.

Pensar o processo de luz verde enquanto metonímico de configurações fluídas de práticas, relações e temporalidades que agem para performar corpos *aptos* desvia o foco de sua dimensão natural, reificada, alertando outrossim para sua incompletude, fragilidade e multiplicidade. Faróis empíricos que guiaram esta reflexão, os casos de João e Margot apresentam diferentes formas de performar um corpo, mas reforçam a importância e o papel desempenhado pelo estabelecimento de conexões e, sobretudo, pela ação de temporalidades cuja ressonância ou dissonância impactariam na viabilidade de uma morte assistida – seja por ser "tarde demais" ou "cedo demais" para sua realização. A presente reflexão, desse modo, visou relacionar uma abordagem material semiótica a uma dimensão temporal, cuja ação de suas forças são cruciais na constituição de

corpos *aptos* para morrer uma morte assistida, com o intuito de enfatizar a importância do tempo como entidade geradora de corpos específicos. Um corpo cronômetro que não apenas absorve e manifesta o passar do tempo, mas também um corpo metrônomo, animado por diferentes ritmos que devem ser efetivamente gerenciados para garantir o acesso a uma morte aspiracional específica.

Bibliografia

Adan, Muna/Gillies, Clare/Tyrer, Freya/Khunti, Kamlesh (2020): "The multimorbidity epidemic: challenges for real-world research". In: *Primary Health Care Research & Development* 21. doi:10.1017/S146342361900094X

Andorno, Roberto (2013): "Nonphysician-Assisted Suicide in Switzerland". In: *Cambridge Quarterly of Healthcare Ethics* 22(3), p. 246–253. doi:10.1017/S0963180113000054

Andrade Neves, Marcos (2020): "Protecting Life, Facilitating Death: The bureaucratic experience of organized suicide assistance". In: *Medicine Anthropology Theory* 7(1), p. 158–166. doi:10.17157/mat.7.1.654

Appadurai, Arjun (2013): *The Future as cultural fact: essays on the global condition*. London/New York: Verso Books.

Bear, Laura (2016): "Time as Technique". In: *Annual Review of Anthropology* 45(1), p. 487–502. doi:10.1146/annurev-anthro-102313-030159

Biehl, João/Peter Locke (org.) (2017): *Unfinished: the anthropology of becoming.* Durham: Duke University Press.

Bryant, Rebecca/Knight, Daniel (org.) (2019): *The anthropology of the future*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.

Buchbinder, Maria (2021): *Scripting death: stories of assisted dying in America*. Oakland: University of California Press.

Galis, Vasilis (2011): "Enacting disability: how can science and technology studies inform disability studies?" In: *Disability & Society* 26(7), p. 825–838. d oi:10.1080/09687599.2011.618737

Lemos Dekker, Natashe (2020a): "Anticipating an unwanted future: euthanasia and dementia in the Netherlands". In: *Journal of the Royal Anthropological Institute* 00, p. 1–17. doi:10.1111/1467-9655.13429

Lemos Dekker, Natashe (2020b): *Timing Death: Entanglements of Time and Value at the End of Life with Dementia in the Netherlands*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.

M'charek, Amade (2020): "Tentacular Faces: Race and the Return of the Phenotype in Forensic Identification". In: *American Anthropologist* 122(2), p. 369–380. doi:10.1111/aman.13385

M'charek, Amade/Schramm, Katharina (2020): "Encountering the Face–Unraveling Race". In: *American Anthropologist* 122(2), p. 321–326. doi:10.1111/aman.13390

M'charek, Amade (2013): "Beyond Fact or Fiction: On the Materiality of Race in Practice". In: *Cultural Anthropology* 28(3), p. 420–442. doi:10.1111/cuan.12012

Menezes, Rachel Aisengart (2011): "Demanda por eutanásia e condição de pessoa: reflexões em torno do estatuto das lágrimas". In: *Sexualidad, Salud y Sociedad*, p. 137–153.

Mol, Annemarie (2002): *The body multiple: ontology in medical practice*. Durham: Duke University Press.

Plájás, Ildikó/M'charek, Amade/van Baar, Huub (2019): "Knowing "the Roma": Visual technologies of sorting populations and the policing of mobility in Europe". In: *Environment and Planning D: Society and Space* 37(4), p. 589–605. doi:10.1177/0263775819837291

Richards, Naomi (2014): "The death of the right-to-die campaigners". In: *Anthropology Today* 30(3), p. 14–17. doi:10.1111/1467-8322.12110

Roy, Arpita (2012): "Science and the Large Hadron Collider: a probe into instrumentation, periodization and classification". In: *Dialectical Anthropology* 36(3), p. 291–316. doi:10.1007/s10624-012-9278-6

van Blarikom, Esca/Fudge, Nina/Swinglehurst, Deborah (2022): "The emergence of multimorbidity as a matter of concern: a critical review". In: *Biosocieties*. doi:10.1057/s41292-022-00285-5

É outra a dor que dói em mim – escrita, corpo e morte na poesia de Ana Cristina Cesar

Henriette Terpe

> Era uma vez o conde Del Mar que tinha o rei na barriga. Era uma vez a princesa Anabela que resolveu furar a barriga do conde. Anabela pegou um grande alfinete de fralda de nenê. E quando o conde dormia, ela foi de mansinho, abaixou a ponte levadiça e espetou o alfinete na barriga do conde. Ouviu-se um grande estrondo: cata, pum. E uma fumaça preta como carvão envolveu o aposento do Del Mar. E-oh! o que aconteceu? Lindo rei apareceu e o conde ficou magro! E Anabela quis logo casar com o rei... E no dia do casamento? Ó céus, ó mares! A princesa sai correndo e se atira no mar! Por que? Por que? perguntam todos. Era porque as tripas do conde estavam NA MÃO DO REI! (Cesar 1985: 13)

Este conto, escrito e ilustrado com pequenos desenhos da jovem Ana Cristina, abre a coleção de poesia e prosa *Inéditos e dispersos*. Já neste conto da poetisa adolescente encontramos os temas e características que se estenderão a toda sua obra poética: em primeiro lugar, a sua forma de descrever abertamente e sem medo ou estranheza a qualquer parte do corpo, tal como a barriga e as tripas na mão do rei, e em segundo lugar, o suicídio, que aqui aparece como mais um ato na cadeia de ações da princesa, e que, ao contrário do resto das suas ações, recebe uma justificação direita. Esta justifi-

cação, as tripas do conde na mão do rei, em vez de proporcionar um final feliz, aumenta ainda mais a estranheza que emana deste texto e deixa o leitor muito longe de qualquer expectativa que se pudesse ter depois de ler "era uma vez...".

Ana Cristina Cesar foi poetisa, tradutora e crítica literária da chamada geração marginal, que publicou coleções de poemas em edições "caseiras" e muito limitadas durante os anos da ditadura nos anos 1970 no Brasil. Diz-se que ela começou a escrever antes de saber escrever, ditando à sua mãe o que devia aparecer na página. Os livros publicados nos anos 1970 foram recolhidos em 1982 no volume *A teus pés*, juntamente com a coleção de poemas com o mesmo título. Um ano depois, após uma tentativa falhada de suicídio e fases de depressão muito graves, em 29 de outubro de 1983, Ana Cristina Cesar terminou a sua vida atirando-se de uma janela do sétimo andar da casa de seus pais. Estes são os dados biográficos comprovados de que dispomos e, lendo a sua poesia, a tentação de tirar conclusões ou mesmo fazer interpretações biográficas é grande, pois em todo o seu trabalho, encontramos textos que parecem cartas, entradas de diários ou confissões íntimas. Contudo, esta aparência é perigosa, não só do ponto de vista metodológico, mas também de um ponto de vista intrínseco aos textos. Enquanto muitos deles parecem ser confessionais, até certo ponto retraem-se sempre e desapontam cada desejo voyeurístico que possa surgir no leitor enganado pelas pistas formais que supostamente apontam para uma intimidade partilhada no texto. Ana Cristina Cesar comenta sobre isto numa palestra após uma das suas leituras:

> A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura. É como se eu estivesse brincando, jogando com essa tensão, com essa barreira. Eu queria me comunicar. Eu queria jogar minha intimidade, mas ela foge eternamente. Ela tem um ponto de fuga. [...] O meu texto é puxando até o limite esse desejo do leitor. (Cesar 2016: 296)

Outro aspecto que sublinha este jogo com a intimidade é o de que esta poesia muitas vezes se dirige a um interlocutor. O título *A teus pés* provoca imediatamente a questão deste alguém, mas nunca se sabe ou se compreende bem quem pode ser, se é um amante, um amigo ou o interlocutor abstrato de um diário íntimo. Então, para a nossa análise, só podemos

tentar reconstruir as relações entre o corpo, a escrita e a morte ou o suicídio, dentro deste desejo irrealizável de comunicação que foi escrito nas poucas páginas da obra da poetisa.

Como já insinuamos, o corpo é um tema muito recorrente na poesia de Ana Cristina Cesar, e frequentemente o encontramos em relação direta ou mesmo em sobreposição com a escrita e a leitura:

> I
>
> Enquanto leio os meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.
>
> II
>
> Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio.
>
> (Cesar 1985: 92)

Por um lado, devem-se entender as referências muito abertas ao corpo feminino – em um poema de *Cenas de abril* fala-se de "coceira no hímen" (Cesar 1999: 96) – como uma atualização da ideologia da vanguarda após o formalismo técnico e rígido dos concretistas.[1] Além dessa ânsia de reinventar e atualizar a poética da vanguarda, é necessário investigar as consequências de uma presença corporal tão marcada no texto. No poema citado acima, na primeira parte o corpo parece dificultar tanto a leitura quanto a escrita, que se torna "rabisco". Devido às estruturas paralelas das primeira e segunda partes e também devido aos sons consonantes de leio, seio e meio, palavras que também aqui demonstram e brincam com uma certa polissemia, existe uma justaposição entre por um lado o corpo, os seios, e por outro lado os textos e letras dos textos es-

---

1 "de que modo foi possível atualizar a ideologia das vanguardas? Que efeitos teria essa atualização sobre as próprias vanguardas? O corpo foi uma das respostas para ambas as interrogações. Se apropriar da vontade inventiva da poesia concreta, por exemplo, significava, entre outras coisas, confrontar um provincianismo opressivo que desde o final da década de 1960 não deixava de aprofundar-se; por outro lado, produzir um corpo, com seus humores, seus fluidos e seus movimentos, contribuía para desfazer os riscos de um excesso de formalismo." (Cámara 2014: 110)

critos pelo eu poético. Além disso, os textos parecem estar inseridos num corpus, ou seja, outro tipo de “corpo”, de vários intertextos, do qual o eu poético é alimentado como de um corpo materno. Enquanto na primeira estrofe “os seios a descoberto”, ou seja, apenas um fragmento muito isolado do corpo físico, levam a uma “poética quebrada pelo meio”, o corpo textual da segunda estrofe parece ser um corpo mais universal de intertextos onde os textos escritos pelo eu são facilmente integrados num contexto universal e absoluto, e acima de tudo independente do fluxo linear do tempo. Os corpos físicos só podem coincidir em situações espaciotemporais específicas. Em contraste, o corpo de intertextos permite a simultaneidade e a sobreposição “dessas letras”. Por exemplo, Ana Cristina Cesar era uma grande admiradora e leitora de Walt Whitman, e embora os seus poemas dialogassem ao longo das décadas com a poesia de Whitman, seus poemas não alcançam a identificação total entre corpo e texto como no famoso verso de Whitman “Camerado, this is no book. / Who touches this touches a man” (Whitman 2014: 1036). Ela comenta:

> Ele [o texto] é de outra ordem, ele não é da ordem do corpo. Mas, mesmo assim, ele não deixa de ter o desejo, o desejo não é abandonado dentro do texto. (Cesar 2016: 303)

Esta trágica consciência que determina a relação entre texto e corpo também é palpável no seguinte poema:

> Tenho uma folha branca
> e limpa à minha espera:
> mudo convite
>
> tenho uma cama branca
> e limpa à minha espera:
> mudo convite
>
> tenho uma vida branca
> e limpa à minha espera:
> (Cesar 1985: 48)

Novamente as estruturas paralelas, e desta vez até idênticas, exceto pelas palavras-chave folha, cama e vida, provocam as associações entre as

diferentes partes do poema. A “folha” e a “cama” brancas, que evocam em sua pureza as promessas da escrita e do desejo erótico, ainda funcionam da mesma forma. A estrofe final termina já após os dois pontos, abrindo-se assim para a “vida”, uma grande liberdade ou um abismo profundo. Desse vazio só podemos dizer o que não é: não é explicitamente o convite mudo das duas estrofes anteriores. E o que é a vida está explicitamente fora do texto escrito na página branca. Além da associação entre escrita/texto e corpo/desejo, este poema sugere que a própria vida acontece em outras esferas. A mesma impressão é dada por outro poema já de 1983:

> Não encontro
> no meio de todas estas histórias
> nenhuma que seja a minha.
> Nenhum desses temas me consola.
> Espero ardentemente que me telefonem.
> [...]
> (Cesar 1985: 169)

Enquanto no poema anterior ainda há um espaço aberto e branco para a vida, para a história pessoal do eu poético, aqui esta opção parece já descartada: não sabemos se as “histórias” são as leituras dos próprios textos ou dos textos de outros autores, mas seja como for, nenhuma destas histórias escritas tem o poder de consolar ou oferecer algo com que se identificar. O desejo aqui é projetado para uma distração de fora, um telefonema que pode irromper e alterar a situação quase milagrosamente, como lemos mais tarde no mesmo poema: “Bateriam a porta, chegariam os parentes queridos, mortos recentes”. É claro que este desejo não pode ser realizado dentro do texto, e é a partir daí que surge a literatura como Ana Cristina Cesar a entende:

> Todo texto desejaria não ser texto. Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura. Fica uma loucura. [...] Existe, de repente, uma consciência trágica: texto é só texto, nada mais que texto. Que tragédia! (Cesar 2016: 303)

O lado trágico do desejo do texto de ser algo mais, ou seja, a vida vivida, já é aparente nos poemas que vimos até agora. Entretanto, esta última citação abre outra dimensão para a poesia de Ana Cristina Ce-

sar. Sendo apenas texto, a literatura pode servir para ensaiar e explorar limites, para "morrer" e "dançar" até um extremo em que tudo "fica uma loucura". Dentro deste universo poético, escrever então tem a possibilidade de ter um certo impacto na vida, e este impacto seria a tentativa de um "caderno terapêutico", onde "tudo é falado", já que isto seria "a minha cura" e que "Angústia é fala entupida"(Cesar 1985: 138).[2] Como veremos a seguir, esta angústia, em última análise, permanece para além das palavras dizíveis.

A própria morte é uma experiência na vida humana para a qual não temos dados fenomenológicos. A única coisa que pode ser experimentada e falada é a morte do outro. As descrições da própria morte, portanto, sempre carecem, até certo ponto, de uma referência que as ligue à realidade externa do texto. Se sentimos a necessidade de separar vida e literatura, mesmo em textos supostamente confessionais, o ato de falar da própria morte deve ser, desde o início, uma construção metafórica que encontra na poesia um meio muito adequado para sua exploração. Na poesia de Ana Cristina Cesar, a morte do próprio eu poético é um tema recorrente que é elaborado a partir de diferentes pontos de vista.

Um poema de setembro de 1968 diz o seguinte:

> [...]
> No ano 2001 terei (2001 – 1952 =) 49 anos e serei uma rainha
> rainha de quem, quê, não importa
> E se eu morrer antes disso
> Não verei a lua mais de perto
> Talvez me irrite pisar no impisável
> e a morte deve ser muito mais gostosa
> recheada com marchemélou

---

2 A escrita entendida como cura, como phármakon, é um conceito já amplamente explorado por Jacques Derrida, a partir das considerações de Platão sobre a invenção da escrita do deus Teut e as duras críticas ao rei Tamus. O phármakon, que é tanto veneno quanto remédio, sempre oscila entre os opostos polares de "parecer bom e ao mesmo tempo prejudicial" ou "parecer mau e ao mesmo tempo curativo" (Derrida 1995). Conhecendo os dados biográficos de Ana Cristina Cesar, já sabemos que neste caso, também, a escrita não poderia remediar a angústia na vida da poetisa nem a impedir de cometer suicídio. Resta saber se este remédio pode transcender a morte no plano literário.

Uma lâmpada queimada me contempla
Eu dentro do templo chuto o tempo
Uma palavra me delineia
VORAZ
E em breve a sombra se dilui,
Se perde o anjo.
(Cesar 1985: 34)

Mais uma vez, o jogo entre a intimidade e a rejeição da intimidade é a primeira coisa que chama a atenção. O cálculo dos anos é baseado no ano de nascimento da poetisa. As referências ao ano 2001 e à lua poderiam ser entendidas como alusões tanto ao filme *2001: Odisseia no Espaço* lançado em abril de 1968, quanto à missão Apollo 11 à lua, em 1969. A ideia de um futuro distante cheio de maravilhas técnicas como sugerido pelo ano 2001 no título do filme provoca o eu do poema a reflexionar sobre a forma de se situar relativamente a este futuro. O intertexto aqui relaciona-se diretamente com a idade de um corpo físico. O primeiro impulso é simplesmente calcular a idade em 2001, e no início os 49 anos da sua própria vida parecem mais próximos e familiares do que o primeiro ano do misterioso novo milénio. No entanto, através da sobreposição de imagens dos versos seguintes, chegar aos 49 e ver "a lua mais de perto" depois são oferecidos ao leitor como inalcançáveis. Depois de ser guiado por este terreno aparentemente seguro, no qual a ilusão de compreensão e orientação ocorre pelas referências a eventos reais, o terreno fixo sobre o qual o leitor estava pisando se rompe e começa, como o eu poético a "pisar no impisável". O resto do poema é muito mais hermético. O leitor se perde entre referências à própria morte do eu poético, referências ao tempo e ao poder momentâneo que o eu ganha sobre o tempo ("antes disso", "chuto o tempo"), referências a algo sagrado ("templo", "anjo"), e à escuridão ("lâmpada queimada", "sombra"), que de alguma forma interferem na auto descrição do eu poético, culminando com a palavra "voraz" em letras maiúsculas. Com esta atmosfera de sacralidade escura, a morte "recheada com marchemélou" contrasta de uma maneira muito notável e até surpreendente. O efeito é desconcertante, pois este truque de encobrir a morte com um doce parece, à primeira vista, fácil demais para um assunto tão sério. O leitor fica com a impressão de que a morte nesta poesia talvez tenha outra dimensão e possa ser experimentada

livremente. A morte aqui não funciona como uma oposição negativa à vida. Muitas vezes a encontramos mais como uma opção ou uma saída dentro da vida, ou debaixo da vida, como no poema a seguir:

> Tento até o velho golpe:
> recitar poemas para tua indiferença.
> Cabotina. Agarrada num rabo-de-cavalo.
> "Teus versos agora me tocam menos
> que você". Tua mão vacila.
> Não é de cera
> Até que um dia com a unha
> tira a lasca do rosto e descubro
> a identidade da morta por debaixo.
> É porque tem que chegar. Perto do coração
> não tem palavra?
> (Cesar 1985: 171)

Poesia e corpo mais uma vez se encontram em competição aberta: "Teus versos agora me tocam menos que você". Podem os versos e o toque de uma mão causar a mesma sensação num interlocutor deste poema, cuja identidade e relação com o eu poético não está clara? Mas é a indiferença do interlocutor que impede qualquer contato aqui. Além disso, a indiferença é causada pela "identidade da morta por debaixo" que aparece por trás do rosto. A possibilidade de carregar sob a vida uma identidade dos mortos se apresenta muito naturalmente, e em conexão com o poema anterior, onde a morte era coberta com "marchemélou", devemos pensar na morte como algo, embora nem sempre visível, sempre presente. A relação entre a vida e a morte, longe de ser constituída através das tradicionais oposições rígidas, é também demonstrada estilisticamente num poema de 1967:

> Quartetos
>
> Desdenho os teus passos
> Retórica triste:
> Sorrio e na alma
> De ti nada existe
>
> Eu morro e remorro
> Na vida que passa

Eu ouço teus passos
Compasso infernal

Nasci para a vida
De morte vivi
Mas tudo se acaba
Silêncio. Morri.
(Cesar, 1985: 28)

Através do uso de vários oxímoros ("morro na vida", "de morte vivi") o poema chega ao paradoxo de "Morri" em pretérito perfeito falado por um "eu" poético que, agora morto, não deveria mais falar, e muito menos depois de anunciar o "silêncio". Estas construções fazem lembrar a poesia do Siglo de Oro espanhol, especialmente os sonetos metafísicos de Francisco de Quevedo, que, por sua vez, se podem entender a partir da filosofia estoica e da doutrina católica. Citamos aqui como exemplo o soneto 11 "Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensada":

Vivir es caminar breve jornada,
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
ayer al frágil cuerpo amanecida,
cada instante en el cuerpo sepultada.

Nada que, siendo, es poco, y será nada
en poco tiempo, que ambiciosa olvida;
pues, de la vanidad mal persuadida,
anhela duración, tierra animada.

Llevada de engañoso pensamiento
y de esperanza burladora y ciega,
tropezará en el mismo monumento.

Como el que, divertido, el mar navega,
y, sin moverse, vuela con el viento,
y antes que piense en acercarse, llega.
(Quevedo 1969: 155)

A morte na vida e a ideia de verdadeira vida após a morte, em contraste com a vida curta em que o engano da vida terrena governa, são os elementos centrais no pensamento de Quevedo. Se alguém se deixa enganar pelos prazeres da vida, não percebe que cada momento nos aproxima

da morte, que cada minuto de vida é um pequeno passo na direção da morte. Esta morte diária é o que Quevedo quer dizer com "morte viva". Apesar das semelhanças nas estruturas semânticas, as diferenças de pensamento não poderiam ser maiores. O aviso em Quevedo de que a morte pode vir inesperadamente e mais cedo do que se esperava se não se vive conscientemente está completamente ausente em Ana Cristina Cesar. A morte no poema "Quartetos" não vem inesperadamente, mas é o ponto de fuga bem construído de todo o poema. As linhas "Eu morro e remorro/ na vida que passa" são mais uma expressão de sofrimento constante do que de pensamento estoico, como também diz outro poema: "Estou vivendo de hora em hora, com muito temor" (Cesar 1985: 181). O "tudo se acaba" e o "silêncio" são a única salvação para o eu poético que anseia por se libertar da "terra louca" que ela descreve no poema "Quando chegar":

> Quando eu morrer,
> Anjos meus,
> Fazei-me desaparecer, sumir, evaporar
> Desta terra louca
> [...]
> Para que não ouça reboando eternos
> Os ecos de teus soluços
> Para que perca-se no éter
> O lixo desta memória
> Para que apaguem-se bruscos
> As marcas do meu sofrer
> Para que a morte só seja
> Um descanso calmo e doce
> Um calmo e doce descanso.
> (Cesar 1985: 27)

Somente se o eu poético desaparecer e evaporar completamente, poderá alcançar o "descanso calmo e doce". Esta aniquilação pessoal total é a única garantia de que "as marcas do meu sofrer" serão extintas. A morte aqui não é o início de uma possível ressurreição e de uma vida no paraíso alcançada como recompensa por um comportamento virtuoso, mas o ponto final de um sofrimento sem fim. O tamanho deste sofrimento é medido nas linhas "para que perca-se no éter / O lixo desta memória". Não resta uma única lembrança feliz desta vida cheia de sofrimento. O

eu poético, em geral, na poesia de Ana Cristina Cesar parece recusar a memória. Existem poucos poemas que mencionam memórias, e se são mencionadas é para rejeitar a memória ou para atribuir-lhe um lugar fora do que pode ser dito em um espaço sem palavras (veja por exemplo o poema "Pour mémoire" de *A teus pés*). Até mesmo a possibilidade de arquivar memórias em documentos é negada, e as memórias permanecem na mesma categoria das mentiras e invenções.[3] Esta observação sublinha o desejo de eliminação total de todos os aspectos da vida poética para alcançar o "calmo e doce descanso".

Os poemas "Quartetos" e "Quando chegar" são de 1967. Nos poemas de 1982 e 1983 há mais alguns aspectos que ampliam as implicações de um possível afastamento da vida do eu poético. Além do desejo de aniquilar as memórias, há agora uma ânsia de "ordenar o caos" (Cesar 1985: 192):

> Tenho arrumado os livros.
> Tiro de uma prateleira sem ordem e coloco em outra
>   com ordem. Ficam espaços vazios.
> Hora em hora.
> Não tenho te dito nada.
> Ligo para os outros.
> O que eu poderia dizer é perigoso: certeza (assim como
>   eu disse: daqui dez anos estarei de volta) de que nos
>   reencontramos, cedo ou tarde.
> Mas não sei mais quando
>
> Cedo ou tarde reencontro – o ponto
> de partida
> (Cesar 1985: 193)

Os "espaços vazios" que permanecem após as prateleiras terem sido organizadas, talvez deixem espaço para ver mais claramente, para ganhar a certeza do reencontro, e até mesmo a confiança para retornar ao "ponto de partida".[4] A possibilidade de voltar ao ponto de partida

---

3 "Antes havia o registro das memórias / cadernos, agendas, fotografias. / Muito documental. / Eu também estou inventando alguma coisa / para você. / Aguarde até amanhã." (Cesar 1985: 189)

reflete um conceito de circularidade da vida – e consequentemente do tempo, que só dentro do poema pode deixar o seu fluxo linear – em que os ciclos se repetem e em que a morte será apenas o reencontro de um estado já conhecido. Sem especificar se esta é uma crença que liga o espaço da morte com o espaço antes do nascimento, a mesma ideia, ou melhor, a mesma suspeita, de que a morte talvez seja uma repetição de uma situação já vivida, pode ser vista na comunicação direta com um poema de Emily Dickinson, que é citado duas vezes nos poemas de 1983. Na primeira vez, uma tradução direta é inserida em um poema ("Minha vida fechou duas vezes / antes de fechar. Sei, / que aquela planta / cresce de modo tortuoso. / Há retornos, ela responde. / As amendoeiras caem na lagoa" (Cesar 1985: 174)), na segunda vez, o verso original em inglês é citado no final de um poema.[5] No poema de Dickinson, a tensão surge de um duplo paradoxo. Ao afirmar que a vida já terminou duas vezes antes da morte, o que por si só seria o primeiro paradoxo, o eu poético de Dickinson, como o de Ana Cristina Cesar, toma posse da experiência inquietante e incerta da morte e a torna familiar. O verso "It yet remains to see", no entanto, introduz, apesar da familiaridade da experiência, novamente um espaço para dúvidas. Assim o retorno, a necessidade de indagar eternamente sobre a mesma coisa, por um lado, proporciona ao eu poético uma certa confiança e consolo, por outro lado, ao partir novamente ("parting is all we know of heaven"), mesmo que se retorne ao "ponto de partida", abre sempre o espaço para algo inesperado, de modo que o desejo de retornar à mesma coisa esteja sempre vivo. É por isso que são possíveis versos como os seguintes, alimentados pela tensão entre a partida e a certeza de ter sempre um sorriso na distância:

---

4 Além disso, os versos 7-9 são uma variação de outro poema: "Assim como eu disse: daqui a dez anos estarei de volta. / Certeza de que um dia nos reencontramos." (Cesar 1985: 179).

5 O original é um poema curto de Emily Dickinson:
"My life closed twice before its close – / It yet remains to see / If Immortality unveil / A third event to me // So huge, so hopeless to conceive / As these that twice befell. / Parting is all we know of heaven, / And all we need of hell." (Dickinson 1942: 45) Durante os seus estudos na Inglaterra, Ana Cristina Cesar traduziu vários poetas do inglês, entre eles Emily Dickinson.

A ponto de
partir, já sei
que nossos olhos
sorriam para sempre
na distância.
Parece pouco?
(Cesar 1985: 195)

A tensão da imagem da morte, que é o outro por excelência, torna-se a força motriz de toda a poética de Ana Cristina Cesar. A discrepância entre querer comunicar a angústia do lado do corpo e da vida e, assim, empurrar sem sucesso os limites da poesia se assemelha ao desejo de entender a morte como algo familiar e bem-vindo sem negar sua qualidade misteriosa, indescritível e redentora. Estas contradições abertas deixam o eu poético aprisionado como o encarcerado no último poema de *Inéditos e dispersos*:

O encarcerado só sabe que não vai morrer,
pinta as paredes da cela.
Deixa rastros possíveis, naquele curto espaço.
E se entala.
(Cesar 1985: 200)

A poesia sempre retorna à mesma coisa, e não alcança mais do que aparecer como "traços possíveis, naquele curto espaço". Quanto mais o eu poético tem o desejo de "falar tudo" e transformar a página branca em um "caderno terapêutico", mais a realização deste desejo é quebrada e retraída. Assim, a escrita busca a comunicação, mas muitas vezes só consegue se expressar através de negações e, assim, explora e torna visíveis e compreensíveis os limites do falar poético:

Fisionomia

não é mentira
é outra
a dor que dói
em mim
é um projeto
de passeio
em círculo

um malogro
do objeto
em foco
a intensidade
de luz
de tarde
no jardim
é outra
outra a dor que dói
(Cesar 1985: 119)

A distribuição formal dos versos ilustra a gaguez, a busca de palavras, que no final em um "passeio em círculo" não tem outra possibilidade que voltar ao início e repetir quase resignadamente "é outra / outra a dor que dói".

A imagem da morte na poesia de Ana Cristina Cesar reúne, como vimos até agora, dois lados da mesma moeda. É o ponto de partida, o ponto ao qual se retorna uma e outra vez, uma constante de vida que por sua onipresença ("de morte vivi") parece muito familiar. E ao mesmo tempo é o outro, o desconhecido, aquilo que é uma questão de vida e de corpo que tragicamente permanece sempre fora do que pode ser dito. Segundo Fernanda Morse, lemos todas as estratégias desta poética como uma exploração dos limites deste outro:

> por isso falar do corpo, da sua intimidade e excrescência, falar em primeira pessoa, falar em diário, fazer uso dos vocativos e das "expressões fáticas" etc. todos esses podem ser recursos que giram em torno da interpelação do outro e da confrontação de limites, da criação de uma força assertiva do texto. O ponto não se trataria, portanto, do alcance de um vazio de sentido, mas de como se preenche o texto e se constrói esse sentido. Os poemas teriam um estofo tão grande que transbordariam e chegariam, assim, ao outro. (Morse 2020: 305)

No caso de Ana Cristina Cesar, esta "outra dor" fora do texto acabou empurrando-a para o suicídio. Mas, graças aos seus poemas, temos a certeza de que seus "olhos sorriem para sempre na distância".

Bibliografia

Cámara, Mario (2014): *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Cesar, Ana Cristina (1999): *A teus pés*. São Paulo: Editora Ática.

Cesar, Ana Cristina (2016): *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras.

Cesar, Ana Cristina (1985): *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Derrida, Jacques (1995): *Dissemination*. Trad. Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen-Verlag.

Dickinson, Emily (1942): *Poems*. Org. Martha Dickinson Bianchi. Boston: Little, Brown and Company.

Morse, Fernanda (2020): "'Dá pra falar belo assim?': Ana Cristina Cesar, embates e figurações do corpo na escrita". In: *Criação & Crítica* 28, p. 289–306.

Quevedo, Francisco de (1969): *Obra poética I*. org. José Manuel Blecua. Madrid: Editorial Castalia.

Rapucci, Cleide Antonia (2004): "Questão de vida e morte – leitura de alguns poemas de Ana Cristina Cesar e Emily Dickinson". In: *Mimesis* 25, n. 1, p. 79–94.

Whitman, Walt (2014): *Hojas de hierba*. Madrid: Visor.

Há um tempo para ser dona de si mesma? Reflexões sobre a velhice feminina em *Milamor*, de Livia Garcia-Roza, e *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende[1]

Cristiane da Silva Alves

1. Considerações iniciais

Diferentes estudos confirmam que nas sociedades industrializadas a passagem do tempo e a chegada da velhice provocam, quase sempre, uma perda de prestígio junto ao grupo social no qual os indivíduos estão inseridos. A idade, como afirma Simone de Beauvoir (1990: 257), "acarreta uma desqualificação. São os valores associados à juventude que são apreciados". A sociedade contemporânea não valoriza a experiência e, da mesma forma, não crê que ao longo dos anos se acentue a sabedoria. O que o velho julga, talvez, ser o seu bem mais precioso, amofina os demais, como aduz Ecléa Bosi:

> Ele nos aborrece com o excesso de experiência que quer aconselhar, providenciar, prever. Se protestamos contra seus conselhos, pode calar-se e talvez querer

1 Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

> acertar o passo com os mais jovens. Essa adaptação falha com frequência, pois o ancião se vê privado de sua função e deve desempenhar uma nova, ágil demais para o seu passo lento. (Bosi 2009: 83)

Incapaz de seguir adequadamente o ritmo imposto pela nova geração, o idoso torna-se inoportuno, indesejável. Outrora respeitado, passa a ser visto como um estorvo, sem valia e sem espaço. De acordo com Guita Grin Debert (2004: 14), "a partir da segunda metade do século XIX, a velhice é tratada como uma etapa da vida caracterizada pela decadência física e ausência de papéis sociais". À medida que diminui a sua força de trabalho e/ou deixam de produzir, "os idosos se transformam em um peso para a família e para o Estado" (Debert 2004: 16), passam a ser considerados inúteis e, não raro, são abandonados à própria sorte, tornam-se párias. Veja-se, a propósito, o que observa Alda Britto da Motta:

> É como se eles estivessem numa dimensão não produtiva e terminal da natureza – resíduos da natureza, objetos de necessário descarte. Não se reproduzem mais, não produzem trabalho e bens materiais (ou não se permite que produzam, segundo os cânones do capitalismo). Em suma, não reproduziriam a sociedade. Portanto, 'não pertencem' a ela. (Britto da Motta 2002: 38)

Reconhece-se que em épocas mais recentes novas perspectivas e possibilidades vêm sendo apresentadas, com a promoção de hábitos, produtos e discursos que, de algum modo, acenam para uma mirada positiva sobre o envelhecer. Entretanto, ao mesmo tempo em que se ampliam as expectativas de vida, propiciando mais otimismo em torno da velhice, não se pode deixar de notar o quanto têm aumentado as cobranças para que as pessoas velhas se mantenham ativas, saudáveis e, sobretudo, joviais.

O perigo, nesse caso, é a tendência a tratar-se a velhice de forma homogeneizada, desconsiderando-se as diferenças, problemas e limites de cada um. Somado a isso, há um favorecimento do que Debert (2012: 14) qualifica como "processos de reprivatização", transferindo-se ao indivíduo a responsabilidade pela própria velhice que, por conseguinte, poderia ser abolida do rol de preocupações sociais. Sobre isso, a autora adverte:

> [...] esse compromisso da sociedade com o envelhecer positivo leva a um conjunto de práticas que, ao oferecer oportunidades constantes para a

> renovação do corpo, das identidades e autoimagens, tende a encobrir os problemas próprios da idade mais avançada. O corpo ingovernável, as traições que o corpo faz às vontades individuais são, antes, percebidas como frutos de transgressões conscientemente impetradas, abominações da natureza humana. (Debert 2004: 22)

Assim, ao mesmo tempo em que houve um visível incremento de atenção, debates e conquistas para as pessoas idosas, parece que se perdeu o direito de ser ou, ao menos, de parecer velho, ostentando livre e impunemente os sinais do tempo. Quando a decadência se torna aparente, em lugar de atribuí-la à consequência natural do avanço da idade, culpa-se o indivíduo por sua falta de autocuidado e manutenção. De tal modo, as marcas decorrentes da velhice são tratadas como desmazelo, um sinal de desleixo que se deve, com todas as forças, evitar, sob pena de sofrer o menosprezo da sociedade.

Vale observar, também, que para uma considerável parcela das mulheres o envelhecer acarreta prejuízos maiores do que para os homens. No caso delas, não raro, a velhice acentua ainda mais o desequilíbrio que comumente verifica-se entre ambos. Quando a ação do tempo se faz notar nos corpos femininos, que deixam de despertar desejo e/ou de atender ao seu papel reprodutivo, sua importância e seu lugar no mundo tendem a diminuir. Uma vez que tenham cumprido os papeis tradicionalmente previstos, de esposa e mãe, dedicando-se aos cuidados da casa e à criação dos filhos, a sociedade não hesita em empurrá-las para a margem, invisibilizando-as.[2]

No contexto brasileiro, mais especificamente, em que o corpo jovem, magro e vigoroso é reverenciado, é flagrante a segregação a que são submetidas as mulheres velhas. Como assevera Mirian Goldenberg (2012: 48), "na cultura brasileira, além de um capital físico, o corpo é, também, um capital simbólico, um capital econômico e um capital social". Assim sendo, o corpo feminino que envelhece e não suscita dese-

---

2 É significativo, a propósito, o que constata Britto da Motta: "Apesar da clara heterogeneidade que informa a categoria social, também analítica, *mulher*, quando se fala nas mulheres sempre vêm ao pensamento as de idades mais jovens ou medianas" (2011: 14, grifo da autora).

jo, inevitavelmente, sofre uma desvalorização.[3] Envelhecida, a mulher deixa de ser apreciada e, como consequência, não é mais solicitada, tornando-se descartável.[4]

Compelida a ceder espaço para as mais jovens, à medida que envelhece, a mulher é apartada. Sua trajetória, seus anseios e posicionamentos são, pouco a pouco, ignorados, sufocados. Não são raras as vezes em que a mulher é manipulada e destituída de autonomia, com sua rotina reajustada, à mercê dos desejos e decisões dos demais. Nesse aspecto, vale referir que o preconceito, a discriminação e a opressão não advêm apenas de pessoas externas ao seu convívio; são atitudes que se verifica com certa constância entre os familiares e pessoas próximas que podem ser, inclusive, seus piores "algozes".

A ficção, nesse sentido, em especial a literatura de autoria feminina, tem estabelecido importantes diálogos com a realidade e, sobretudo em décadas mais recentes, tem dado voz a personagens de idade avançada.[5] Algumas dessas histórias exibem não apenas os efeitos da passagem do tempo, como também os incômodos gerados pelo olhar e pelas tentativas de controle de pessoas que, além de denunciarem a sua velhice, agem como censores e cerceadores de seus impulsos e movimentos.

---

3 O que não ocorre com o homem, pois, como analisa Elódia Xavier, "a sociedade não exige dele nem frescor, nem doçura, nem graça, mas a força e a inteligência de um sujeito conquistador. Os cabelos brancos e as rugas não contradizem esse ideal viril" (Xavier 2021: 108).

4 Nota-se, neste caso, como é danosa a cultura de exaltação ao aspecto físico, em detrimento de outros. Curiosamente, em viagens e palestras realizadas na Alemanha, Mirian Goldenberg constatou que as mulheres "pareceram mais confortáveis com o envelhecimento e enfatizaram a riqueza do momento que estão vivendo, em termos de qualidade de vida e de realizações profissionais, intelectuais e afetivas." (Goldenberg 2012: 48).

5 É o caso, para citar outros exemplos além do corpus analisado, dos romances *Amor em dois tempos* (Companhia das Letras, 2014), de Lívia Garcia-Roza; *Mar azul* (Rocco, 2012), de Paloma Vidal; *Outros Cantos* (Alfaguara, 2016), de Maria Valéria Rezende; *A importância dos telhados* (Cepe editora, 2020), de Vanessa Molnar; *É sempre a hora da nossa morte amém* (Editora Nós, 2021), de Mariana Salomão Carrara; *Invisíveis olhos violeta* (Ventania Editorial, 2022), de Rosângela Vieira. Em todos esses as protagonistas-narradoras são, ou estão bastante próximas de se tornarem, mulheres idosas.

Com o intuito de discutir essas e outras questões conexas, toma-se como corpus os romances *Milamor* (2008), de Livia Garcia-Roza e *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende. Para apoiar as análises, recorre-se às contribuições de Simone de Beauvoir (1990), Ecléa Bosi (2009), Guita Grin Debert (2012), Elódia Xavier (2021), Mirian Goldenberg (2012) e Alda Britto da Motta (2011), entre outros.

2. Milamor

Nascida no Rio de Janeiro, Livia Garcia-Roza é psicanalista de formação, com trinta anos de atuação nessa área. Ela estreou na literatura de ficção em 1995, com o romance infanto-juvenil *Quarto de menina*. Escreveu os romances *Cine Odeon* (2001) e *Solo feminino* (2002), finalistas do prêmio Jabuti, bem como *Meu marido* (2006), finalista do prêmio Portugal Telecom, *Milamor* (2008), finalista do prêmio São Paulo de Literatura, e *Amor em dois tempos* (2014), entre outros.

Em *Milamor*, aqui tomado como objeto de análise, a protagonista e narradora, Maria, é uma viúva, mãe de dois filhos, avó, prestes a completar 60 anos e tornar-se, oficialmente, uma idosa. A velhice, contudo, já é uma questão presente em seu dia a dia, especialmente por conta do olhar da filha caçula, Maria Inês, e da maneira como essa a trata. Após a morte do segundo marido de Maria, a moça assumiu o controle sobre a mãe e providenciou para que a mesma fosse morar com ela.

Embora possa ser vista como uma atitude de carinho e cuidado, a maneira como a protagonista descreve a mudança sugere que a decisão da filha foi arbitrária. Tudo indica que a moça não levou em conta a opinião da mãe, nem a vontade da mesma e, tampouco, as (más) condições de mobilidade do novo endereço: "Não tive opção. Com a súbita morte de Haroldo, e aproveitando-se da confusão do momento, Maria Inês me trouxe para a casa dela, que fica no alto de uma ladeira, no último prédio de uma rua de paralelepípedos, de difícil acesso." (Garcia-Roza 2008: 7). Isolada, restrita ao espaço doméstico, desde então, Maria passou a ter sua vida e seus recursos administrados pela filha:

> [...] nunca mais vi um centavo desde que me mudei para a sua casa. Ela faz questão de que eu não me preocupe, basta que eu peça para que ela providencie. Mas eu não vivo tão bem quanto vivia no tempo que tinha

> meu dinheirinho na mão... Até a pensão que Haroldo me deixou, Maria Inês faz questão de receber. Diz que hoje em dia ninguém mais vai a banco, que só os idosos saem para pagar contas, portanto, que a fila deles cresceu, então manda o boy do escritório buscar minha pensão. Ela não quer que eu me canse, deseja que eu permaneça em casa, atenta apenas ao funcionamento doméstico. (Garcia-Roza 2008: 10)

A situação vivenciada pela personagem, vale dizer, não se limita à criação ficcional. Ao contrário, é recorrente na sociedade atual e motivo de queixa entre idosos, sobretudo mulheres, que, frequentemente, têm seu patrimônio e seu dia a dia controlados pelos familiares. Com o pretexto de atenuar a sua carga de responsabilidades e preocupações, de que os parentes "generosamente" passam a se ocupar, privam-se as pessoas velhas de exercer com liberdade o domínio de si e de seus bens, tornando-as dependentes e subordinadas às determinações dos mais jovens. A este respeito, Britto da Motta esclarece:

> Uma das razões fortes para o desejo de morar só, das mulheres idosas com os filhos criados, refere-se à comum e pressionante tentativa de interferência, ou até ingerência, dos membros mais novos da família sobre a vida – atividades, saídas, uso do dinheiro, até vida sexual-afetiva – dos seus idosos, principalmente das mulheres. (Britto da Motta 2011: 19)

No caso do romance, além de controle, vigilância e situação de dependência, a filha inflige à protagonista um estado de insulamento. Como Maria Inês é uma mulher jovem e atarefada, praticamente inexiste interação entre ambas. Sempre às voltas com o trabalho e com os colegas, a moça não tem tempo e, tampouco, interesse em ouvir o que a mãe tem a dizer. Limita-se, quando muito, a escutar quando Maria se queixa de alguma dor.

Tais circunstâncias não se modificam nem mesmo aos finais de semana, como declara a protagonista: "Sábado e domingo passa o tempo todo no computador, ou no telefone. O que me vale é ter cultivado amizades ao longo da vida. Felizmente, até hoje, sou muito procurada; não tenho do que me queixar" (Garcia-Roza 2008: 8). Os dias da personagem são imersos no vazio, que somente é amenizado com a leitura de romances e com as conversas mantidas com as amigas que conquistou e manteve ao longo dos anos.

Enquanto tenta adaptar-se à nova e aborrecida rotina a qual foi submetida, Maria ocupa-se com reflexões sobre a época de infância e juventude, as perdas que foi sofrendo pelo caminho e as mudanças ocasionadas pelo tempo. Seu olhar para o passado, se não revela épocas melhores, ao menos mostra a sua resistência. Tendo perdido a mãe muito cedo, experimentou prematuramente a solidão nas muitas horas em que restava à mercê da própria companhia, enquanto o pai saía para trabalhar.

Com a morte do pai, restou-lhe o conforto de Paulo, seu grande amor, com quem se casou e teve seus filhos, Vitor e Maria Inês. Contudo, após uma decisão repentina e unilateral, que jamais ela pôde compreender, certa noite o marido a deixou sozinha com as crianças. Partindo sem explicações, ele restringiu-se a, a partir de então, enviar uma pensão mensal, sem jamais informar seu paradeiro.

Haroldo, o segundo marido, foi quem, de fato, exerceu o papel de companheiro e de pai, o parceiro de muitos anos, tanto seu como de seus filhos. Entretanto, houve um momento em que ele também a deixou, não por escolha própria, mas porque, após anos de convivência, faleceu subitamente. Mais uma vez, Maria restava desamparada.

No presente da narração, viúva, aposentada e com os filhos já criados, a protagonista vivencia uma série de dias enfadonhos e solitários. A nostalgia e o desânimo, contudo, dão lugar à promessa de um período mais alegre quando ela conhece Alencar. O "jovem senhor", que encontra por acaso em uma festa de família, instantaneamente lhe desperta paixão: "bastou um olhar de relance para o tal senhor, para que eu fosse arremetida à região dos sonhos" (Garcia-Roza 2008: 11). Mesmo sem saber quase nada a respeito do tal homem, a personagem se encanta, antevendo uma nova fase em sua vida.

A partir de então, seu dia a dia se transforma. Arrebatada, Maria redescobre o entusiasmo há muito tempo perdido. Juntamente com a euforia, porém, surgem inúmeras preocupações, especialmente em relação ao próprio corpo. É esse, afinal, que carrega as marcas do envelhecimento que, no caso das mulheres, quase sempre ocasiona perda de valor. Em uma cultura que, reconhecidamente, privilegia a juventude, é sabido que não basta sentir-se bem-disposta; é preciso exibir um corpo saudável, ativo e desejável. Como reflete a protagonista, é inaceitável parecer velho:

> Atualmente ninguém quer envelhecer. Tem-se pavor da velhice. Sempre houve esse medo, mas hoje em dia existem meios senão para contorná-la, pelo menos para atenuá-la. Parece que a proposta é passar da juventude à decrepitude. O envelhecimento foi descartado do calendário oficial, como totalmente fora de moda. (Garcia-Roza 2008: 124)

Apesar de seu discurso conter uma visível crítica aos padrões idealizados e à massiva intolerância com o envelhecimento, Maria irá se render às pressões sociais. No afã de relacionar-se intimamente com o homem desejado, ela não hesitará em recorrer aos meios disponíveis, com vistas a eliminar, tanto quanto possível, os sinais de decadência:

> Consultas e mais consultas. Voltei a falar com Regina e ela me sugeriu preenchimento em vários pontos da face. Principalmente em torno dos lábios. Estava com umas ruguinhas em volta dele, como se tivesse falado em francês a vida toda. Teria jeito?, perguntei. Regina me indicou um dermatologista e, quando terminasse a consulta, que eu não esquecesse de ligar para ela. Fui também ao dentista; estava com algumas provisórias, e temia que elas se soltassem, caso houvesse uma intimidade maior entre nós. Não é bom ser pega desprevenida. [...] Faria tudo que estivesse ao meu alcance para agradar Alencar. (Garcia-Roza 2008: 54–55)

Em que pese sentir-se portadora de uma alma nova, de ser uma mulher ainda vibrante e apaixonada, a personagem acredita que é preciso mais do que energia e entusiasmo para conquistar seu eleito. É forçoso alcançar uma aparência agradável aos olhos. A despeito de o romance romper com certa visão limitada que, ainda hoje, associa a mulher envelhecida a uma pessoa sem perspectivas ou espaços, o texto não deixa de demonstrar o quão difícil pode ser a tentativa de quebrar esse padrão. É manifesto, no caso de Maria, o quanto o corpo envelhecido pode ocasionar desconforto e insegurança.

De acordo com Pierre Bourdieu (2012: 81), "o mal-estar, a timidez ou a vergonha são tanto mais fortes quanto maior a desproporção entre o corpo socialmente exigido e a relação prática com o próprio corpo e as reações dos outros". No que diz respeito às mulheres, o incômodo com o corpo está intimamente relacionado à sua condição de objeto erótico (Beauvoir 1990).[6] À medida que envelhecem e perdem o viço, elas deixam de ser apreciadas e, com facilidade, são excluídas.

Conforme o tempo passa, ampliam-se as exigências e entraves para que as mulheres consigam manter algum lugar na sociedade, preservando a sua posição e a capacidade de, ainda, realizarem-se pessoal e afetivamente. É o que observa a protagonista do romance: "É um risco ficar mais velha – como se não coubéssemos mais no mundo." (Garcia-Roza 2008: 58). A permanência em um meio social que, sabidamente, rejeita a mulher velha, exige extenuantes e contínuos esforços.

Para as mulheres maduras que "ousam" buscar parcerias amorosas e sexuais, há, entre outros obstáculos, o estranhamento e a recriminação dos demais, que tendem a externar a sua reprovação, sentindo-se confortáveis para, inclusive, ridicularizar os impulsos sensuais das pessoas idosas. Nesse sentido, Beauvoir (1990: 10) assevera: "se os velhos manifestam os mesmos desejos, os mesmos sentimentos, as mesmas reivindicações que os jovens, eles escandalizam; neles, o amor, o ciúme parecem odiosos ou ridículos, a sexualidade repugnante, a violência irrisória".

Não é sem razão, pois, que a personagem do romance prefere ocultar da família as suas intenções, conforme ela explica: "Caso Maria Inês venha a tomar conhecimento do que está se passando comigo, dirá que fiquei senil" (Garcia-Roza 2008: 15). Aliás, como se pode comprovar em certo trecho do livro, a simples menção de que a mãe pudesse, talvez, ter um novo relacionamento, é logo rechaçada pela moça. Quando João Batista, seu namorado, casualmente pergunta se Maria não quis refazer a vida depois que se tornou viúva, Maria Inês não apenas se espanta como descarta qualquer possibilidade:

> – Com a idade em que está? – disse ela. – Tive uma tia que se casou com a idade de sua mãe. [...] – Mas é uma gagá *light*, essa sua tia, *baby*... Por que está tão quieta, mãe? – Pensando no que estão dizendo. – Mas nem passa pela sua cabeça fazer uma coisa dessas, né? – Qual? – Da tia aí do João. – Pensar, pensa-se em tudo, Maria Inês. (Garcia-Roza 2008: 77, grifos da autora)

Assim como uma considerável parcela da sociedade, a moça supõe que há um tempo determinado para se buscar relacionamentos e, de acordo

---

6 "Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade: torna-se um *monstrum* que suscita repulsa e até mesmo medo" (Beauvoir 1990: 152).

com o seu entendimento, não há de ser na velhice. O desejo de encontrar um(a) parceiro(a) depois de certa idade é considerado uma aberração, um sintoma de senilidade, de caduquice, atitude de gente "gagá", como Maria Inês se refere à tia do namorado. Ela mal encobre, aliás, o tom pejorativo do vocábulo, ao qual acresce, com certo deboche, o termo "light", nada além de um recurso eufemístico do qual se serve, provavelmente, para não magoar o rapaz, em uma débil tentativa de mascarar o preconceito e a intolerância.

Embora jovem, independente e bem-sucedida, Maria Inês adere ao pensamento corriqueiro e discriminatório que, mesmo nos dias de hoje, pressupõe a velhice, notadamente no caso das mulheres, como não mais do que um estágio para o fim. A opinião pública, como refere, "é severa para com as mulheres idosas que não representam seu papel de avó serena e desencarnada" (Beauvoir 1990: 429). Vistas não mais como mulheres, donas de si mesmas, mas como meras "senhorinhas", que se imagina sejam assexuadas e desprovidas de vontades, espera-se que se resguardem no espaço doméstico, resignadas com o fim da sua jornada.

Não é por mero acaso que, a princípio, atordoada com a recente viuvez e, principalmente, incerta sobre os rumos possíveis para uma mulher em vias de tornar-se idosa, a protagonista é contaminada pelo olhar da filha e, ao menos aparentemente, conforma-se com o papel que lhe é imposto, recolhendo-se à casa e à sua rotina insípida. Em seu interior, porém, permanece preservado um sopro de juventude e de desejo que, para espanto seu, reacendem ao conhecer Alencar, o homem por quem passa a nutrir interesse.

Impulsionada pela paixão, mesmo diante de variados obstáculos, Maria não se deixa intimidar. Contrariando o esperado pela filha, ela prossegue, ainda que às escondidas, em busca da ansiada e ainda possível satisfação amorosa, levando adiante seus planos de conquista. A tarefa, é claro, não é fácil, posto que a protagonista tem de driblar, além de tudo, as próprias dúvidas e dificuldades. Entretanto, uma vez que redescobriu a alegria e a capacidade de sonhar, ela não se deixa abater nem mesmo diante da incerteza sobre ser ou não correspondida em seus afetos. Para a personagem, mais do que a realização ao lado do homem desejado, importa a entrega, a retomada de impulsos, expectativas e emoções que, como ela descobre, não se extinguem com o passar dos anos.

3. Quarenta dias

Nascida em Santos (SP) e radicada em João Pessoa (PB), Maria Valéria Rezende é freira, educadora, tradutora e escritora. Apesar de escrever desde criança, iniciou suas publicações somente em 2001, com o livro *Vasto mundo*, que foi reeditado em 2015, em uma nova versão. São de sua autoria, também, *O voo da guará vermelha* (2005), *Quarenta dias* (2014), *Outros cantos* (2016) e *Carta à rainha louca* (2019), entre outros.

Com *Quarenta dias*, foi vencedora do Prêmio Jabuti de 2015, na categoria Romance e Livro do Ano de Ficção. Nele, a autora expõe a "quarentena" de uma professora aposentada de francês que, em um misto de decepção e revolta ante as atitudes da filha única, Norinha, afasta-se de casa e vagueia pelas ruas e becos de Porto Alegre (RS). Enquanto percorre à exaustão a cidade que, até então, desconhecia, ela reflete sobre a própria vida, suas experiências, percalços e as circunstâncias que determinaram a sua vinda para o sul do país. Alice, a protagonista e narradora, revela ter deixado a contragosto sua moradia na Paraíba, para atender a um pedido da filha. Professora universitária e casada com um gaúcho, a moça aproveitara as férias na casa da mãe para anunciar que, finalmente, ela seria avó. Apesar de ainda não estar grávida, Norinha espera que sua "Mãínha" se mude logo para Porto Alegre, a fim de auxiliá-la nos cuidados com o planejado bebê.

Enquanto para a protagonista a velhice e a aposentadoria sinalizam o começo de novos tempos, quando poderá, enfim, pôr em prática os planos que tivera de adiar ao longo da vida, para a filha parece ser não mais do que um prenúncio do fim, como se a mãe não tivesse nada mais a realizar e, portanto, restasse disponível para servir incondicionalmente aos seus propósitos. Alice, vale notar, não é ingênua e nem mesmo alheia à ideologia corrente que trata a velhice como sinônimo de finitude; percebe que a filha, embora de modo dissimulado, a reproduz: "Em resumo, o certo pra ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó" (Rezende 2014: 26).

Longe de acolher a mãe, desejando tê-la perto de si por amor e zelo, o que Norinha tem em mente é um projeto egoísta. Para atender aos seus anseios, colocando em prática os planos que elaborou junto com o marido, ela requer que a protagonista deixe a própria casa, as amizades e a

tranquilidade do seu lar, para "ser avó profissional [...] no Sul" (Rezende 2014: 31). A princípio, apesar de alegrar-se com a possibilidade de ter uma criança na família, Alice tenta resistir à mudança que, além de considerar desnecessária, não é de sua vontade:

> Eu, de cara, disse não, eu não queria me mudar pra Porto Alegre, aquele frio danado!, nem era preciso, que hoje a moda é todo o mundo botar a pobre da criança presa numa creche assim que desmama, eu não havia de largar pra trás tudo o que eu custei tanto a conquistar, meus velhos amigos, os alunos que se tornavam novos amigos, a praia, o Atlântico todinho na minha frente, planos de viagens e atividades que tinha tido de adiar até então, mas ainda em tempo de realizar, uma vida que eu considerava feliz, apesar das cicatrizes. (Rezende 2014: 27)

Inconformada com a recusa, a filha apela para a chantagem emocional, valendo-se de uma série de queixas e rancores que a mãe sequer desconfiava que ela guardasse. Resoluta, Norinha segue lamuriando-se, em um tom "cada vez mais acusatório e amargo" (Rezende 2014: 28). Ela reclama até mesmo do empenho de Alice que, desde o desaparecimento do marido[7], quando a filha ainda era bebê, dedicou-se o mais que pôde ao trabalho, para que não lhe faltassem cuidados, sustento e bem-estar. Em um átimo, todo o amor, carinho, esforços e renúncias da protagonista são apagados ou distorcidos pela moça. Longe de esboçar qualquer sinal de apreço ou de agradecimento, a filha insiste em lamentar-se pela solidão a que a mãe, sempre ocupada em trabalhar, a teria submetido.

Apesar da perplexidade ante as acusações que lhe são imputadas, Alice mantém-se, surpreendentemente, firme: "Eu não me reconhecia naquela mulher que ela pintava com traços e cores tão duros, não assumi as culpas que ela me lançava, resisti, calada. Não engoli a culpa que ela jogava pra cima de mim, mas também não revidei, nem sequer me defendi nem me desculpei" (Rezende 2014: 28). É Norinha quem, de volta ao Sul, telefona para se desculpar, atribuindo as suas atitudes ao nervosismo diante do forte desejo de ter um filho e da pressão recorrente do marido, cujo maior sonho é ser pai.

---

7 À época da ditadura militar, ele acabou "[...] sumido nas suas atividades que nem eu podia saber, Pra não pôr em perigo você mesma e a menina, e ele sumindo de vez, desaparecido, morto?" (Rezende 2014: 19).

Aparentemente, o embate entre ambas girava em torno de uma mesma questão: a luta contra as limitações que o tempo, paulatinamente, impunha aos seus corpos. Alice desejava, enquanto seu corpo mantinha-se ativo e saudável, obter um pouco de satisfação e lazer, fosse viajando, realizando os planos que deixara em suspenso, ou simplesmente aproveitando a praia e os amigos. Com a aposentadoria, finalmente, a tensão sofrida ao longo dos anos, em meio às demandas do trabalho e do cotidiano, daria lugar à calmaria e ao desfrute.

Norinha, por sua vez, estava atenta ao "relógio biológico" que, no caso das mulheres, determina até quando o corpo é apto para gerar e dar à luz uma criança. Àquela altura da vida, "com quase trinta e quatro anos" (Rezende 2014: 26), não podia adiar muito mais a ansiada gravidez, especialmente porque, de acordo com ela, "Umberto [o marido] não queria um filho só, trinta e cinco anos era o limite pra começar" (Rezende 2014: 27). Como, além disso, ela não pretendia renunciar à carreira universitária, contava com a ajuda de Alice, desconsiderando que pudesse haver um desencontro entre o que uma e outra planejavam para o futuro. Como a mãe não se mostrasse disposta a atender aos seus apelos, empregava novos artifícios, começando com o pedido de desculpas e a justificativa de que andava nervosa.

A despeito das explicações oferecidas à Alice, porém, não há qualquer arrependimento ou alteração nos intentos da jovem. Ela apenas passara a utilizar outra tática com a mãe, conforme a mesma viria a perceber mais tarde. Uma vez que não conseguiu convencê-la a ir, espontaneamente, para capital gaúcha, a filha trata de buscar outros meios. Cercando-se da ajuda de parentes e amigos, coniventes com seus planos, prossegue, ardilosamente, com a tentativa de persuadir Alice a viajar. Seu comportamento, aliás, reproduz aquilo que, com frequência, ocorre nas relações entre jovens e idosos, como Beauvoir assinala:

> É de maneira dissimulada que o adulto tiraniza o velho [...]. Não ousa abertamente dar-lhe ordens, pois não tem direito à sua obediência: evita atacá-lo de frente, manobra-o. Na verdade, alega o interesse do ancião. A família inteira se torna cúmplice. [...]. Se a persuasão e a astúcia fracassam em fazê-lo ceder, não se hesita em mentir-lhe, ou em recorrer a um golpe de força. (Beauvoir 1990: 268)

No caso da protagonista do romance, não é diferente. Logo, ela se vê às voltas com conversas, telefonemas e visitas dos cúmplices da filha. Alguns discretos, outros nem tanto, seu objetivo era o mesmo: destacar "as maravilhas do Sul que [ela] estaria prestes a conquistar" (Rezende 2014: 34). Sua prima Elizete, menos sutil, determina: "Você vai pra Porto Alegre, sim, e não se discute mais isso, todo mundo vê que é o melhor, é sua obrigação acompanhar sua filha única, só você é que não aceita..." (Rezende 2014: 34).

Pressionada, a personagem se rende: "Eu cedi, vergonhosamente. Foi isso. O resto é consequência" (Rezende 2014: 34). Tão logo ela assente, a prima, "certamente teleguiada por Norinha" (Rezende 2014: 37), trata de separar tudo o que há no apartamento, colocando à venda o que poderia render algum dinheiro e desfazendo-se daquilo que, na opinião dela, não tinha mais valor ou serventia.

Sentindo que é inútil protestar, Alice deixa-se conduzir, praticamente inerte, enquanto sua vida e seus pertences ganham novo destino, encaminhando-se de acordo com a vontade alheia, como se a sua não existisse ou não tivesse qualquer importância: "Enquanto ali se desmontavam minha cabeça, minha casa, minha vida, cá no Sul Norinha montava, *à maneira dela, ao gosto dela*, o que eu havia de ter e ser no futuro próximo" (Rezende 2014: 37, grifos meus). Com persistência e astúcia a filha conseguira, afinal, dominá-la:

> Norinha, pelo visto agora detentora não só das "rédeas do meu destino", mas também da chave da minha moradia e do meu cardápio, que vinha na forma de uma quentinha com um almoço, Bem paraibano, viu, Mãínha, pra você ir se acostumando aos poucos... a quentinha equilibrada entre montes de sacolas de compras, Pra abastecer a despensa de minha Mãínha adorada, que vai ser tratada como uma duquesa pela sua filhinha preferida! [...] (Rezende 2014: 48)

Apesar do discurso gentil, a jovem segue fazendo apenas o que lhe é conveniente, como logo restará claro. Tanto que, passados apenas alguns dias desde a chegada às terras gaúchas, que sequer teve tempo de conhecer melhor e adaptar-se, a protagonista descobre que houve uma mudança no que fora planejado. Depois de desfazer-se de tudo o que construíra, transferindo-se para o Sul contra a vontade, apenas para atender aos caprichos de Norinha, a moça lhe informa que adiara os planos de ser mãe

e, muito em breve, deixaria a cidade. Em razão de um projeto de pós-doutorado do marido, aprovado há um mês, e de uma bolsa de pesquisa que ela própria havia obtido, ambos partiriam para a Europa.

Dominada pelo espanto, pela raiva e por uma sensação de impotência, Alice busca se refugiar no apartamento "modernoso" e "clean" que a filha lhe arranjara, recusando-se a atender quem quer que fosse, ignorando os insistentes telefonemas e desobrigando-se, assim, de qualquer contato com o ambiente externo. Esse isolamento, porém, não melhora seu estado de espírito, pois não consegue sequer sentir-se à vontade no imóvel que nada tem de seu, escolhido e mobiliado sem a sua participação: "ainda não consigo dizer 'em casa', tento, mas não há jeito" (Rezende 2014: 13). Desarraigada, despojada das suas referências, ela resta só, em uma cidade estranha e sem quaisquer planos futuros.

No decorrer de alguns dias, contudo, depois do que se pode considerar uma espécie de "retiro", ela começa a se restabelecer e, finalmente, parece voltar a abrir-se para o mundo exterior. É então que recebe um telefonema de Elizete, sua prima, que busca atender aos apelos de uma conterrânea. Socorro, sua conhecida da Paraíba, ficou sabendo que Alice estava em Porto Alegre e pediu ajuda para encontrar o filho, Cícero Araújo. O rapaz, que viera trabalhar para uma construtora na capital gaúcha, costumava ligar semanalmente para a mãe, mas há quase um ano estava "sumido", sem dar notícias.

Mesmo transtornada, ainda, pela situação a que a filha a submetera, Alice começa a sair do seu torpor e solidariza-se com a história daquela mãe que, afinal, também padecia: "Talvez tenha sido, sem que eu percebesse, a dor da outra mãe tomando o lugar da minha, um alívio esquisito, uma distração, e eu quis, sim, sair por aí, à toa, por ruas que não conheço atrás do rastro borrado de alguém que nunca vi" (Rezende 2014: 92). O drama enfrentado pela outra dava-lhe a oportunidade de assumir um novo propósito, de mostrar-se ainda atuante, presente. Neste sentido, Beauvoir enfatiza:

> A liberdade e a lucidez não servem para grande coisa se nenhum objetivo nos solicita mais: elas têm um grande valor se ainda somos habitados por projetos. A maior sorte do velho, mais do que gozar de uma boa saúde, é sentir que, para ele, o mundo está ainda povoado de fins. Ativo, útil, escapa ao tédio e à decadência. O tempo em que vive permanece o seu, e

> os comportamentos defensivos ou agressivos que caracterizam habitualmente a última idade não lhe são impostos. (Beauvoir 1990: 603)

É assim, com o pretexto de descobrir o paradeiro do tal Cícero Araújo, que a protagonista vai em direção à (re)descoberta de si mesma, abandonando o apartamento e restaurando, pouco a pouco, a sua autonomia, enquanto aventura-se pelas ruas de Porto Alegre. Do rapaz, tem pouquíssimas e frágeis "pistas"; sabe que, além de trabalhar na capital gaúcha, ele mora ou havia morado na vila Maria Degolada[8] e estava há tempos sem se comunicar. De posse dessas parcas referências, ela empreende a sua jornada, perambulando e pedindo informações aos desconhecidos que encontra pelo caminho.

De tal modo, afasta-se cada vez mais, rumo à periferia da cidade, em uma peregrinação que dura quarenta dias e que ela cuidará de registrar em um velho caderno da Barbie, um dos poucos pertences que conseguira salvaguardar, resistindo à pressão da prima: "Patética tentativa de resistência, mas, afinal, tinha sentido, agora acho. O caderno veio na minha bagagem por pura teimosia, mas com um destino oculto, tábua de salvação pra me resgatar do meio dessa confusão que me engoliu" (Rezende 2014: 9).

Solitária e ressentida, Alice se vale da escrita para desabafar e para (re) encontrar-se. Simulando uma conversa com a sua "amiga" Barbie, despeja no papel toda a angústia, a mágoa e os arrependimentos acumulados desde a sua partida da Paraíba e que, por falta de coragem ou de oportunidade, não pudera externar: "E aqui estou eu vomitando nestas páginas amareladas os primeiros garranchos com que vou enchê-las até botar tudo pra fora [...]" (Rezende 2014: 13). No "diário" de páginas amarelas, além das andanças por Porto Alegre, ela relata, também, fatos mais distantes, relativos ao seu passado e às feridas que foi colecionando ao longo da vida. Entre estas, o desaparecimento do marido, Aldenor, "sumido" durante o regime militar, os sonhos e desejos forçosamente abandonados,

8 Vila Maria da Conceição, situada na periferia de Porto Alegre. É conhecida como "Maria Degolada" em razão de um crime ocorrido em 12 de novembro de 1899: a jovem alemã Maria Francelina Trenes, após uma discussão com seu amante, o cabo Bruno Soares Bicudo, foi morta por ele, tendo o pescoço cortado por uma faca.

os desgostos, o egoísmo e o afastamento da filha, bem como a mudança para o Sul.

Apesar da amargura, do desapontamento com a filha e, sobretudo, do estranhamento que a capital gaúcha lhe causa em um primeiro momento, a peregrinação de Alice não é de todo ruim. Ao contrário, para além das descobertas da nova cidade, de seus hábitos, moradores e histórias, a perambulação permite que ela reavalie a própria vida e, da mesma forma, possibilita que se abra para novas perspectivas. Não por acaso, quando a narrativa está em vias de acabar, pode-se notar em seu discurso uma margem para mudanças. Antes arredia e pouco afeita ao cenário porto-alegrense, Alice começa a se render, a adotar como sua a nova morada, valendo-se até mesmo do linguajar local:

> Chega, Barbie, agora eu paro mesmo, que já está clareando o dia. Agradeço a paciência, *guria*, a solidariedade silenciosa, mas agora vou te trancar numa gaveta, *tu* não leva a mal, tá?, não digo que seja pra sempre, quem sabe ainda reabro estas páginas, passo tudo a limpo. (Rezende 2014: 245, grifos meus)

Realizado o desabafo, apaziguada a amargura que a consumira por tantos dias, a protagonista parece livre para tomar novos rumos. O final do romance deixa subentendido que, assim como as páginas do velho caderno amarelado, a sua vida pode ser reexaminada a qualquer tempo, "passada a limpo". Além disso, as páginas em branco que ainda restam sugerem espaços que ainda lhe são reservados, possibilidades, dias inteiros que ela, dona de si, pode preencher como melhor lhe aprouver.

4. Considerações finais

Ao abordar a questão da velhice do ponto de vista daquelas que são diretamente afetadas, ou seja, ao dar voz a mulheres que estão experienciando a maturidade, tanto Lívia Garcia-Roza quanto Maria Valéria Rezende fornecem importantes contribuições para a literatura brasileira, na qual certos grupos – como é o caso dos velhos – ainda seguem em desvantagem, com baixa representatividade e, portanto, com menor visibilidade.[9]

A narrativa de ambas, além de colaborar para romper com o silêncio que ainda paira sobre a velhice, oferece aos leitores uma reflexão signifi-

cativa e necessária, sugerindo outros modelos, para além daqueles já estabelecidos, demonstrando que o envelhecer não se vincula unicamente ao esgotamento e à finitude. Embora se saiba que, à medida que envelhece, a mulher sofre mudanças e até mesmo limitações, as possibilidades de novas experiências, descobertas e realizações ainda se fazem notar.

Alinhadas com os novos tempos e meios disponíveis para vivenciar a maturidade, as autoras trazem à tona personagens que, apesar do preconceito e das imposições daqueles que as cercam, dispõem-se a enfrentar os papéis a que, a princípio, tentam submetê-las. Driblando as próprias frustrações e inseguranças, elas rompem com o esperado e, cada uma a seu modo, partem em busca de espaço e de autonomia.

No caso de Maria, protagonista de *Milamor*, ela esforça-se para reinventar-se, apelando para os recursos disponíveis, tentando superar os próprios receios e seguindo em direção à almejada satisfação amorosa e sexual. Seu entusiasmo e sua determinação para conquistar o homem desejado, mesmo que não garantam os resultados esperados – algo que o romance deixa em aberto –, reforçam a ideia de que "as velhas também existem, e se destacam hoje, mais além da imagem tradicional de ranzinzas ou de doces avozinhas, como mais dinâmicas, saudáveis, livres, sexuadas e criativas do que as de sua geração em épocas anteriores" (Britto da Motta 2011: 14).

Quanto à Alice, protagonista de *Quarenta dias*, a saída em direção a ruas e becos desconhecidos de Porto Alegre, desbravando um cenário que lhe é totalmente novo, rompendo com o confinamento do apartamento "clean" no qual a filha a depositara, marca uma espécie de "grito de liberdade". O que, aparentemente, pode ser lido como um ato tresloucado, mais tarde se revelará como um grande passo em direção a si mesma. Da mesma forma, permite-lhe compreender aquela cidade que, à sua maneira, revela-se múltipla e acolhedora, proporcionando surpresas e aprendizados.

---

9 A esse respeito, merecem atenção os estudos de Regina Dalcastagnè (2021: 125) que, ao realizar um levantamento sobre as personagens dos romances brasileiros publicados entre 1990 e 2014, apurou que somente 11,5% das personagens representadas são homens velhos, valor que se mostra ainda menor no que diz respeito às personagens femininas velhas, cuja representação corresponde a 10,3% apenas.

Bibliografia

Beauvoir, Simone de (1990): *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Bosi, Ecléa (2009). *Memória e sociedade:* Lembrança dos velhos. São Paulo: Companhia das Letras.

Bourdieu, Pierre (2012): *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Britto da Motta, Alda (2011): "As velhas também". In: *Ex æquo* 23. Vila Franca de Xira, p. 13–21.

Britto Da Motta, Alda (2002). "Envelhecimento e sentimento do corpo". In: Minayo, Maria Cecília de/Coimbra Jr, Carlos E. A. (org.). *Antropologia, Saúde e Envelhecimento*. Rio de Janeiro: Fiocruz, p. 37–50.

Dalcastagnè, Regina (2021). "Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades". In: *Letras de Hoje* 56, n. 1, Porto Alegre, p. 109–143. https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/40429

Debert, Guita Grin (2004): *A reinvenção da velhice:* socialização e processos de reprivatização do envelhecimento. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp.

Garcia-Roza, Livia (2008). *Milamor.* Rio de Janeiro: Record.

Goldenberg, Mirian (2012): "Mulheres e envelhecimento na cultura brasileira". In: *Caderno Espaço Feminino* 25 (jul./dez.), Uberlândia-MG, p. 46–56.

Rezende, Maria Valéria (2014): *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Alfaguara.

Xavier, Elódia (2021): *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.

Deslocamentos tempo-corporais e a memória dos eventos coletivamente traumáticos no romance lusófono contemporâneo

Joanna M. Moszczyńska

Introdução: o tempo do corpo de mulher

A maneira como o tempo e o espaço se configuram na narrativa relaciona-se com a maneira como ela – a narrativa – coloca seus vários elementos no espaço e no tempo: "All the novel's abstract elements [...] gravitate toward the chronotope and through it take on flesh and blood, permitting the imaging power of art to do its work." (Bakhtin 2002: 22). Criando uma imagem visceral do tempo: "[t]ime as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible […]" (Bakhtin 1981: 84), Bakhtin chama atenção à dimensão material da narrativa, inclusive, como demonstra Punday, do corpo: "In a very straightforward sense, bodies demand that space and time be made meaningful, since in that time/space, that chronotope, characters will choose, act, and anticipate consequences." (Punday 2003: 94).

O giro corporal proposto por Punday dialoga com as narratologias feministas, entre outras, com as propostas à respeito da incorporação textual (Suleiman 1985) e da escrita feminina (Cixous 1976). Estas abordagens feministas exploram o tempo e o espaço das subjetividades femininas, lidando, entre outros, com a diferença sexual, os processos discursivos e a

linguagem, desta maneira contribuindo para a hermenêutica do corpo. Um dos desafios que estas propostas enfrentam é que a matéria, isto é, a temporalidade e a especialidade do corpo, tem sido relacionada, sobretudo, com "o quê" é representado e menos com a narratologicamente mais desafiadora pergunta de "como" é representado. Por exemplo, uma das preocupações feministas é um dualismo recorrente entre o tempo masculino e o feminino, assim como a crítica da prioridade dada ao contínuo linear associado ao "tempo do relógio", alocado ao tempo masculino e correspondente à disciplina e à organização do trabalho no capitalismo (Hughes 2002: 133-134). No ensaio "Women's Time", Julia Kristeva trata das questões de simultaneidade e de linearidade. Kristeva vê a subjetividade feminina como ligada ao tempo cíclico (repetição) e ao tempo monumental (eternidade). Historicamente, o feminismo para Kristeva tem sido sobre igualdade de direitos, sobre o direito das mulheres a seu lugar no tempo linear assim como sobre o direito das mulheres a permanecerem fora do tempo linear da história (Moi 1989: 187). Com isso, a subjetividade feminina deve ser entendida, sobretudo, como um desafio à concepção de tempo "as project, teleology, linear and prospective unfolding: time as departure, progression and arrival – in other words, the time of history" (Kristeva 1989: 192). As interpretações mais recentes do tempo de mulheres veem as colocações de Kristeva como parcialmente desatualizadas e propõem pensá-lo em termos de

> [...] rethinking (among other topics) causality and teleology; [...]; "deep" (transcivilizational) time; epochal historicity versus situational, contingent, or provisional eventuality; prophetic time signatures [...]; epistemological break; psychic duration and endurance; pastness and futurity (fossil time to transfinitude); and temporal remainders. (Apter 2010: 17)

O tempo linear em Kristeva é também o da linguagem considerada como a enunciação de uma sequência de palavras (Moi 1989: 187). A subversão discursiva e de linguagem é, portanto, uma das armas de resistência da subjetividade feminina perante o falogocentrismo. Luce Irigaray (1985) usa retoricamente o espéculo que permite a inspeção interna do corpo. O espéculo do homem-sujeito é uma expressão do impulso para medir, pesquisar, ou dar definição ao que é o Outro para si mesmo. Seu uso tem como objetivo controlar e reduzir o significado do Outro ao que é projetado sobre este Outro pelo sujeito. A mulher como

o Outro torna-se assim o objeto de apropriação, mas justamente sendo o Outro e ao mesmo tempo o outro lado do espéculo, ela mantém-se indefinível no discurso falogocêntrico. Como afirma Irigaray, ela possui instrumentos para se esquivar da penetração pelo sujeito (masculino) e do seu olhar. Assim, a contraposta ao impulso especulativo masculino é a projeção de um "espéculo côncavo", um espelho exclusivamente feminino. Este espéculo permite o acesso aqueles locais que estão escondidos da visão (masculina): "This mirror will absorb the light of the transcendent subject until it disintegrates him. The issue is to fight the adversary not through arguments, whose rules of the game he controls, but through images of the unconscious that will unleash an avalanche of discursive displacements." (Schutte 1991: 69). Desta maneira é possível desafiar ou até derrubar a hegemonia da narrativa masculina, tanto quanto ao conteúdo como à forma: "[o]verthrow syntax by suspending its eternally teleological order, by snipping the wires, cutting the current, breaking the circuits, switching the connections, by modifying continuity, alternation, frequency, intensity. Make it impossible for a while to predict whence, when, how, why ..." (Irigaray 1985: 142).

A escrita feminina pode se servir de tais deslocamentos discursivos e narrativos para deixar o inconsciente implodir e produzir uma estética particular do corpo feminino, revelando uma complexidade trans-temporal da relação da mulher com o seu próprio corpo. Eis o caso dos dois romances lusófonos *Por que sou gorda mamãe?* (2006), da autora brasileira Cíntia Moscovich, e *A Gorda* (2016), da autora portuguesa Isabela Figueiredo. A análise da presença do corpo de mulher nestes dois textos traz à luz a somatização semântica da memória dos eventos coletivamente traumáticos, que desencadeia deslocamentos imprevisíveis do sentido entre o corpo e a memória. Portanto, nestes dois romances averigua-se uma encenação da memória traumática no tempo-espaço narrativo através das operações somático-semânticas ligadas ao corpo obeso feminino. Na inscrição corporal da história do colonialismo português e do Holocausto, respetivamente, preserva-se o drama (no sentido de enredo) da existência material tanto no nível individual como coletivo. O legado assombroso da memória, tal como proposto por Gabriele Schwab (*haunting legacies*) (2010), é ligado às histórias de violência e transmitido tanto pelos indivíduos vitimizados como pelos perpetradores aos seus descendentes. Schwab observa: "Traumatic

memories come in flashbacks or nightmares. They come in the memories of the body and its somatic enactments.” (2010: 2). No entanto, o legado de violência que assombra nos dois romances apresentados aqui, vai para além da dimensão psicanalítica-clínica do trauma transposicionado. Ele se faz presente em uma temporalidade estranha (*uncanny*) dos corpos femininos obesos postos em cena como significantes oblíquos do discurso da memória coletivamente traumática.

Em primeiro lugar, demonstra-se como nos dois romances a obesidade é o estigma que administra a somatização semântica da alteridade indesejável. Em segundo lugar, aborda-se a representação de relações familiares. Estas relações encontram-se moldadas pela contraposição da opulência e da degeneração corporal. Em terceiro lugar, tratando da estética do trauma que desloca o sentido histórico dos eventos coletivos, argumenta-se que textos desencadeiam uma nova compreensão da herança da violência – do colonialismo, do fascismo, e do imperialismo em geral – e redefinem as conexões entre a subjetividade e a coletividade, o corpo e o trauma, o tempo post e o tempo ex história.

1. Somatização semântica da alteridade indesejável

Isabela Figueiredo nasceu em 1963 em Lourenço Marques (atual Maputo) e em 1975 mudou-se para Portugal. Professora e escritora, é uma das mais destacadas vozes da literatura portuguesa contemporânea. Em 2009 se publicou *Caderno de Memórias Coloniais*, o livro da experiência pós-colonial focado em sua infância moçambicana. Em 2016 saiu pela editora lisboeta Caminho o segundo romance, *A Gorda*.

O romance é protagonizado por Maria Luísa, cujas vivências são condicionadas pelo fato de ela ser muito gorda. Quando adolescente, ela sofreu as piadas de colegas de escola, o que a leva à decisão, quando já adulta, de livrar-se dos quilos em sobra e submeter-se a uma cirurgia bariátrica. No entanto, atrás da obesidade e da confusa vida sentimental, esconde-se uma história de família dos retornados e das difíceis relações entre as filhas e os pais assombradas pelo colonialismo e suas consequências duradouras.

A própria Isabela Figueiredo é filha dos retornados. “Retornado”, uma expressão que opera simultaneamente em dois eixos tempo-espaciais: de *ex* e *post*, surge em Portugal na década de 1970 e está inerente-

mente ligada ao processo de descolonização da África. A condição de "retornado" concerne aqueles que "retornaram" para Portugal das ex-colônias africanas, sendo a sua definição oficial, porém, mais complicada. Segundo o Decreto-Lei nº. 308-A/75 do governo português pós-Salazar, só os "retornados" das ex-colônias nascidos em Portugal ou com antepassados naturais de Portugal até o terceiro grau podiam manter a nacionalidade portuguesa na hora de retorno (Pena Pires 2003: 227 *apud* Duarte 2019: 517). Com isso, o termo define-se segundo o critério racial, pois desta maneira o governo português tentou evitar uma eventual imigração africana. Além disso, tal definição abarca efetivamente realidades que diferem de pessoa para pessoa. Em alguns casos, tratou-se de fato do retorno das pessoas repatriadas à terra natal, mas em outros – do retorno simbólico a um território desconhecido chamado "Pátria", do qual nunca tinham saído, como é o caso de Isabela Figueiredo, nascida em Moçambique. Contudo, como observa Lubkemann, não era somente a Pátria que lhes era estranha, mas toda a realidade social onde acabavam se tornando os "Outros":

> […] the retornados were framed as "internal strangers" within Portuguese society. These include the specific sociopolitical and economic conjuncture in postrevolutionary Portugal and the effects of decolonization migration on the related concerns of resident Portuguese, the very specific significance of colonial migration vis-à-vis other migratory options, and finally racialized Portuguese ideologies of nationhood. (Lubkemann 2003: 76)

Lubkemann (2003: 78) observa ainda que muitos retornados chegaram pobres, vindo em busca de moradia e empregos. A população de retornados se tornou rapidamente estereotipada negativamente nos discursos populares da época e o rótulo virou uma atribuição de estigma social. Assim, na denominação de "retornado" condensa-se uma condição legal, cultural e social, racializada e classista. Ela concerne o "internal stranger", o "Outro" que é indesejável, sobretudo pelas razões econômicas, em cuja alteridade, porém, subjaz uma condição ambígua do colonizador, que na constelação histórica imperial portuguesa, é ao mesmo tempo o branco e o não suficiente branco, digamos, o pós-colonial e o ex-colonial. O romance de Figueiredo demonstra como a condição de retornado é socialmente herdada e efetivamente internalizada pelas gerações posteriores.

A autora do segundo romance aqui analisado, Cíntia Moscovich, nasceu em 1958 em Porto Alegre. Ela pertence à terceira geração de uma família de judeus Ashkenazi imigrados para o Brasil em 1913 com o patrocínio da Jewish Colonization Association (JCA) fundada pelo filantropo alemão, Barão Maurice de Hirsch. Além de escritora, Moscovich trabalha como jornalista, professora e tradutora. Embora seja conhecida sobretudo como contista da Geração 90, é autora de dois romances: *Duas Iguais* (1998) sobre uma relação homoerótica entre duas mulheres, e *Por que sou gorda, mamãe?* (2006), uma mistura de um livro de memórias com um romance familiar e autoficcional.

O romance *Por que sou gorda, mamãe?* narrado em primeira pessoa, protagoniza uma mulher brasileira, judia Ashkenazi, que luta contra a obesidade hereditária agravada precisamente por vinte e dois quilos ganhos após a morte do pai. Ela, a narradora-protagonista sem nome, perambula pelas memórias de sua infância em um tradicional bairro judeu de Porto Alegre, o Bom Fim, lugar que abriga uma das maiores comunidades Ashkenazi judaicas do Brasil. Além de escavar os traumas e conflitos de duas famílias que fugiram do Império Russo no início do século XX, a narrativa afunda-se numa imprevisível experiência transbordante do Holocausto. A narradora constrói um monólogo pelo qual dirige-se, como já o título sugere, à mãe, em busca de respostas à pergunta "Por que sou gorda?". Passo a passo ela dá-se conta do transtorno espiritual de que sofre e que de maneira estranha se relaciona com a sua condição física. As tradições judaicas, as histórias e as memórias familiares misturam-se, criando um espaço ficcional para o tema da obesidade, que em sua "plasticidade silenciosa" (Irigaray 1985: 142) se desloca para o tema da alteridade indesejável.

Os dois romances convidam a pensar também a intensidade e a modalidade de incorporação narrativa/textual, isto é, perguntar quanto corpo há e como ele existe no texto: o corpo que narra e o corpo que é narrado. Neste contexto, o que afeta a incorporação são marcadores convencionais de identidade, como o gênero – sendo mulheres com mais frequência associadas com o seu corpo – e a raça – as minorias étnicas sendo muito mais sujeitas à invisibilização ou à exotização. Por exemplo, nos discursos científicos e políticos, sujeitas ao olhar externo, as mulheres judias com frequência têm sido estereotipadas e usadas para medir o nível da "civilização" dos judeus na Europa Ocidental do século XIX

(Kashani-Sabet/Wenger 2015: 15). Já na literatura, a ausência do corpo da mulher judia define-se com frequência em termos de estereótipo e de limitação. Nos textos literários as mulheres judias têm servido de "exotic and erotic spectacles" (Pellegrini 1997: 110), de *belle juive* ou de prostituta. Agora, embora principalmente representada com respeito aos homens judeus, a obesidade é em si uma questão de gênero (Gilman 2008a: 146). Os homens considerados gordos são frequentemente representados como efeminados. Neste processo de atribuição os corpos judeus femininos permanecem efetivamente abstratos e são reduzidos a uma ideia que significa um certo estereótipo ou metáfora racial judaica masculina (Pellegrini 1997: 108-9). Enquanto o romance de Moscovich opera com a interseccionalidade do corpo judeu, feminino e obeso, no caso d'*A Gorda* de Figueiredo a obesidade assume dimensões negativas associadas com o excesso indicativo de perda de autocontrole social e pessoal, até luxúria e corrupção que leva ao apodrecimento e até mesmo à infertilidade. Desta maneira, o romance dialoga com os imaginários culturais que têm circulado desde a Antiguidade:

> While stereotypes of corrupt, weak, and stupid fat people have been reinforced by proverbs that have circulated since the early modern era, their ideational roots also extend to classical antiquity and to the Hebrew bible [...]. [F]at enjoyed a double status as both vehicle of vitality and a form of surplus that could be viewed as literally 'excremental' in that it is secreted from the body and may represent a form a waste. (Forth 2013: 137, 142)

Além disso, ao parâmetro de etnicidade da Maria Luísa, que é branca, somam-se as questões de classe social e de herança colonial resultante do fato de ela ser a segunda geração dos retornados.

Portanto, fica evidente a importância dada às categorias de gênero, classe social e raça nos dois romances para se tratar dos processos de negociação identitária assim como para averiguar como as configurações destas categorias condicionam os discursos sobre o corpo e a memória traumática. Nos romances de Moscovich e Figueiredo o discurso se constrói a partir e sobre um corpo obeso que prefigura a estigmatização que vai para além da gordura, encarnando uma alteridade indesejável. Esta prefiguração torna-se possível através da estética que se pode chamar tentativamente de somatização semântica. Pela somatização semântica entende-se aqui um processo de significação dos elementos narrativos

através da expressão corporal das emoções e estados psíquicos resultante de uma conexão entre o corpo e a mente. Esta significação é a força que "[…] can no longer be channeled according to a given *plan/e*: a projection from a single source, even in the secondary circuits, with retroactive effects." (Irigaray 1985: 142)

Nos romances aqui analisados, a somatização semântica concerne uma operação de gerar o sentido da experiência coletivamente traumática e de figurar o corpo como o sujeito de uma inscrição cultural e histórica. O corpo torna-se um "sujeito discreto" construído através da exclusão (Butler 1999: 169), que testemunha e denuncia uma presença contínua de ideologia fascista e racista dentro da história entrelaçada da Europa e do Sul Global.

2. O tempo do corpo obeso

As narrativas nos dois romances desenvolvem-se ao longo de um eixo constituído pelo corpo obeso. Este encontra-se conjugado pelo gênero, pela classe social e pela etnicidade, assim como pela resultante condição histórica dos sujeitos. A narradora do romance *Por que sou gorda mamãe?* é uma judia Ashkenazi, cujos bisavós fugiram dos pogroms no Império Russo, enquanto a narradora em *A Gorda* é filha de retornados. As duas, portanto, compartilham certos dados autobiográficos com as respetivas autoras, o que outorga às narrativas o já mencionado teor autoficcional. O desenvolvimento da trama nos dois casos não está desprovido da ironia amarga que as protagonistas usam para distanciar-se da imagem comum do corpo gordo e domar os próprios quilos em excesso:

> Quarenta quilos é muito peso. Foram os que perdi após a gastrectomia: era um segundo corpo que transportava comigo. Ou seja, que arrastava. Foi como se os médicos me tivessem separado de um gémeo siamês que se suicidara de desgosto e me dissessem, no final, "fizemos o nosso trabalho, faça agora o seu e aguente-se. Aprenda a viver sozinha". (Figueiredo 2016: 11)

> Ser gordo não significa apenas o contrário de ser magro [...]. O gordo é uma das faces que a aberração pode ter. O anômalo, compulsivo e viciado. […] Gordos são seres humanos que não merecem caridade ou confiança. Desonestos e sorrateiros. Pensando bem, gordos não deveriam comprar nem um radinho de pilhas à prestação. Eu mesma não me daria

> crédito na praça. Não confio em pessoas que têm corpo ondulante de foca. (Moscovich 2006: 25-26)

Esta ironia remexida com tristeza e desgosto subliminais, respetivamente, revela como a condição de ser gorda interfere na maneira de ver e interpretar o seu próprio ser no mundo. O corpo acaba sendo posto em cena e se torna o espetáculo que nunca está completo. Ele permanece sempre em processo de *becoming*, em transição, em troca e em estranhamento.

O romance de Moscovich conta a história de uma família judaica de quatro gerações. Vinda para o Brasil dos *shtetlech* no Império Czarista, a família sempre tinha encontrado na comida o próprio sentido de sua existência:

> Para quem vem de uma família que, nos miseráveis e congelados vilarejos judeus da Europa, passou fome de comer só repolho ou só batata, para a qual, naqueles shtetels, carne era uma abstração que os dentes nem conheceram e que se acostumou a aplacar o oco do estômago com sopa de beterraba ou com aquele mameligue, que nada mais era do que um mingau meio insosso de farinha de milho e água, a obsessão por comida nada tem, ou nada deveria ter, de extraordinário. (Moscovich 2006: 21)

Ainda assim, a narradora explica o seu corpo obeso não como resultado da própria "obsessão por comida", mas com sua herança genética, absolvendo-se de qualquer responsabilidade pessoal pelo excesso do seu próprio corpo: "[…] sou gorda porque como e porque minha conformação genética quer assim. Talvez eu venha a acreditar nisso" (idem: 16). Esta convicção evoca a ligação entre as raízes judaicas da narradora e o passado familiar, onde a gordura pode ser interpretada como uma condição inalienável de ser e de pertencer. A partir do corpo manifesta-se, portanto, também a questão de gênero. Pela linhagem paterna transmite-se a gordura; esta é, porém, mais desfavorável às mulheres na família, isto é, a Vovó Gorda e suas filhas, tias Sure, Basha e Maika, "perfeitas judias asquenazes" (idem: 179). Em contraponto, a linhagem materna, representada pela mãe da narradora e pela Vovó Magra, é marcada pela hipocondria que dramatiza a relação com o próprio corpo imaginado como deficiente, impuro e sede de doenças. As duas mulheres, a mãe e a Vovó Magra, viciadas em analgésicos, laxantes e sedativos, carregam traumas de gênero. A problemática relação entre mãe e filha está ins-

crita nas filiações matrilineares. A gravidez indesejada da Avó Magra com o seu quinto filho (a mãe da narradora) é o resultado de um aborto falhado, que coincide com a invasão da Polônia pela Alemanha Nazista em setembro de 1939. À medida que o mundo desce para a guerra, a avó e a mãe começam sua "guerra privada" (idem: 79), que leva ao torpor auto-sabotador da mãe. Uma expressão somática de sua "angústia de ser anulada" (idem: 95) é a resposta à rejeição materna que no romance é hereditária à medida que as experiências traumáticas das gerações anteriores se acumulam na luta da protagonista contra a obesidade. A narradora já adulta tem que encarar as constantes críticas por parte da mãe a respeito do seu trabalho, seu caráter mimado e falta de gratidão, a renúncia a ter filhos, o casamento com um não-judeu, seu estilo de vida e a obesidade daí resultante:

> Em que momento a senhora começou a me dar o amor de mãe? E quando foi que a senhora conheceu a maldade? Melhor dito: quando foi que a senhora resolveu me sonegar este amor ao qual me habituara em criança, que me fez crescer nessa esquisitice obesa de adulta? Sabe a senhora, mamãe, quantas vezes me senti na solidão miserável de ser filha sem mãe? Como eu precisei ter mãe várias vezes, como eu precisei ser o resultado generoso do amor entre a senhora e meu pai – a mãe que, na ausência do pai, me rebatizasse filha. (idem: 33)

Assim como a protagonista de Moscovich, também Maria Luísa, a titular gorda do romance de Figueiredo, sente que a sua dor espiritual se relaciona inevitavelmente com a sua condição física e a rejeição por parte dos pais:

> Compro sandes com doce de tomate, no bar, mastigo-as vorazmente, e guardo as moedas sobrantes para adquirir os selos de correio com que posso escrever aos papás, familiares e amigos, ligando-me à parte amputada de mim. Digo que a minha fome desse tempo nasceu no estômago, no centro de mim, mas nunca saberei ao certo de onde veio. Comprimia-o, pontapeava-o. Era uma dor que não matava, tal como a saudade de alguém que nos morre. (Figueiredo 2016: 158)

Nascida em Moçambique, Maria Luísa é enviada a Portugal com doze anos de idade. A dor é o resultado da solidão e da falta de amor que começa naquele momento. A protagonista tenta compensá-la comendo e entregando-se às relações tóxicas, até chegando a sofrer inconsciente-

mente um abuso sexual, situação que quando adulta repetir-se-á. Atirada para a vida, fica praticamente sozinha, reunindo-se com os pais apenas dez anos mais tarde. As relações familiares sustentam a construção da narrativa confinada em oito capítulos não numerados e cada um correspondendo a um dos cômodos da casa, que os pais estabelecem em Almada, depois do retorno a Portugal em 1985, chamada popularmente de "Outra Banda". A carência de Maria Luísa continua devido à distância emocional dos pais. Os espaços habitados desvendam-se dando sequência aos momentos importantes na vida da narradora e sua convivência com os pais: "Abro e fecho, a cada momento, as portas do passado onde habito com os papás o laço de ferro incorruptível que nos estreita e aglutina, e sei que a vida inteira continua insuficiente para o amor" (idem: 149).

Ao longo da narrativa, Maria Luísa acompanha o envelhecimento e a morte da mãe que abrem um espaço para uma rememoração do que sobrou da convivência: "O cheiro a sabonete da mamã sente-se muito. A casa não está completamente só, penso. A mamã ainda cá mora um pouco. Não é um abandono, mas um intervalo" (idem: 299). É uma vontade de segurar, mesmo por uma reminiscência do cheiro, a mãe que já não está. A narradora também acompanha a deterioração gradual da saúde do pai depois de anos da doença decorrente de um acidente vascular cerebral que o deixou paraplégico. O falecimento do pai leva a filha à terapia onde em um simbólico ato parricida, ela espera liberar-se de algo que seja muito maior do que se possa esperar e que esteja ligado à situação familiar:

> Não lhe contei que gastava uma renda de casa mensal para matar o papá, e falar sobre ela e o meu monstro indomesticado que não cabia em parte alguma, nem no cadeirão da psicanalista, e se agigantava sem controlo. Preferia que ela pensasse que tinha a ver com a loucura solitária de filha única, ou a raiva e a insatisfação ocasionadas pelo meu desamor absoluto, dentro, fora e à volta de mim, mesmo que não o pensasse com estas palavras. Que importa?! Não está tudo ligado? (idem: 132)

Embora em uma constelação familiar diferente da de Moscovich, a vida de Maria Luísa é ainda também marcada pela problemática da condição de ser mãe. Maria Luísa nasce após várias tentativas de engravidar realizadas por sua mãe: "Vim ao mundo doze anos depois. A mamã não aguentava os filhos na barriga. Fazia-os e desmanchavam-se

por vontade de Deus, de maneira que pode dizer-se que o meu nascimento foi um milagre” (idem: 19). A própria Maria Luísa repete o caminho penoso da mãe, procurando engravidar do melhor amigo, Leonel, mas desiste depois de tentativas extremamente traumáticas que culminam em abortos espontâneos: “Nas maternidades, a par das mulheres que chegam em trabalho de parto há as que aparecem lavadas no sangue dos embriões ou fetos mortos. Eu era uma delas” (idem: 259). Os abortos descritos de maneira violenta levam à mente a associação entre gordura, apodrecimento e infertilidade: “Fat *represents* increase while remaining a *material instance* of that increase; yet when increase extends beyond ripeness it easily transforms into waste and decay.” (Forth 2013: 143). No entanto, a impossibilidade de ter um filho faz parte da encenação do palimpsesto da perda na narrativa. O corpo gordo representa a perda e é ao mesmo tempo a instância material da perda, inclusive daquela que é e não é de Maria Luíza: a perda do Império.

3. Pós-história(s) *ex* história

A traumatização representada nos dois textos não se limita apenas à narração da experiência individual. No século XXI, a área temática da memória corporal tem a ver com um importante legado teórico do século XX e a carga histórica dos crimes contra a humanidade. A memória traumática, como evidenciam os dois romances, possui uma eficiência transtemporal, pós-histórica e ex-histórica, que provoca uma reflexão sobre a memória dos eventos coletivamente traumáticos somatizada na corporeidade de mulheres.

A história da fuga dos bisavós da Rússia Czarista para o Brasil e a figura da vizinha, a Dona Dora, são episódios que constituem à primeira vista fios narrativos no romance de Moscovich por onde se entretece a memória da injustiça com a memória do Holocausto. No entanto, as representações da memória e do trauma podem ser buscadas ainda mais profundamente no texto. A protagonista de Moscovich refere-se à memória do corpo com humor que remete ao passado dos familiares: “Nós não moramos na Sibéria […] Sorte de todos aqueles animais que, com uma grande camada de gordura, sobrevivem no frio. Azar o meu que minha família tenha emigrado para um país tropical.” (Moscovich 2006: 203-204) Por um lado, a gordura “lembra” da áspera experiência

de fuga dos *pogroms* e de exílio. Por outro lado, no sobrepeso da protagonista e na gordura ancestral encontra-se introjetado o próprio horror do Holocausto. Este articula-se como uma condição de estar preso nos limites do seu próprio corpo considerado imperfeito. O corpo obeso é um corpo diferente, estigmatizado pela sociedade ocidental na qual domina o discurso que define a obesidade como repugnante e irracional e a dieta como um elemento importante na racionalização e sistematização da ordem social (Mennel 1991). O regime dietético proposto pelo médico deve trazer equilíbrio e moderação aos hábitos alimentares da protagonista. Por outras palavras, o apetite da protagonista deve ser "civilizado", a fim de se enquadrar na ordem social racional. No entanto, a luta contra o peso demonstra-se um penoso trabalho que coloca a força de vontade à prova: "[c]ontar garfadas. Como num campo de concentração." (Moscovich 2006: 231) Embora a diferença no romance de Moscovich seja a obesidade condicionada por uma predisposição genética e identificada com uma série de características imorais, ele denuncia o antissemitismo, porque "a gordura ainda é imaginada como uma questão judaica." (Gilman 2008a: 148)

Uma leitura alegórica, deslocada, que suspende a ordem linear da história, desvenda a materialidade polimórfica do corpo sujeito ao processo de outrização orquestrada pela biopolítica totalitária da modernidade, na qual os corpos são vistos como necessitados de controle e regulação disciplinar. Esta linha de raciocínio está diretamente ligada ao movimento eugenista promovido pelo fascismo europeu (Bauman 1998: 38-39). O "Outro" é sinónimo do "inapto, incontrolável, incongruente e ambivalente" (idem: 38), tendo o seu corpo "aprisionado pela modernidade na impureza" (Gilman 2008b: 249). O antissemitismo moderno baseou-se no preconceito contra a corporalidade judaica, de acordo com a lógica que via os judeus como corpos contaminados e indisciplinados. O romance traça uma linha sublime de conexão entre a judeidade e a obesidade como incorporações desta alteridade indesejável. Obesidade funciona no romance, portanto, como um produto histórico vulnerabilizado pelo mercado totalitário (Amâncio 2008). O corpo obeso que é reduzido à sua gordura, acaba sendo separado do resto da sua essência do ser humano. Ele torna-se um "Outro" justamente por ele ser um corpo judaico. A alteridade condicionada por uma deslocação de sentido entre obesidade e etnicidade oferece uma nova compreensão do

corpo, enquanto ela ao mesmo tempo preserva a literalidade da história contada e o contexto histórico invocado.

Já o título do romance de Moscovich anuncia a condição inalienável da protagonista de ser gorda. 'Ser' e não 'estar' gorda torna-se então uma qualidade hereditária, sanguínea. A narradora de Moscovich é gorda porque puxou o lado paterno da família, porque sua família tinha vindo da Bessarabia fugindo dos *pogroms* pelas frias estepes da Rússia, porque a história tinha acontecido e daí também o Holocausto: "Desse jeito, se pode saber direitinho que o passado escreve o presente. E que não abre mão de seus direitos de autor" (Moscovich 2006: 250). Embora o passado se imponha no presente, é o corpo em presença que faz a leitura da presença transtemporal do passado.

Uma situação narrativa parecida acontece no romance de Figueiredo. Embora como mulher adulta Maria Luísa tenha o estômago reduzido, ou, como ela própria diz, mutilado, e em efeito perca peso, ela continua referindo-se a si própria como uma mulher gorda: "Ainda penso como gorda. Serei sempre uma gorda" (Figueiredo 2016: 12). Ela, tal como a protagonista de Moscovich, nunca 'está', mas sempre 'é' gorda. Também neste caso é possível recorrer a uma leitura deslocada da obesidade como condição de alteridade vinculada a uma condição historicamente herdada. Assim como a protagonista de Moscovich, Maria Luísa não é "Outra" apenas por ser gorda. Ela é branca, cresceu em Moçambique, é filha de retornados e, ainda, filha de um colono racista. Essa é a razão pela qual ela é ostracizada, sujeita a uma ambivalência identitária e possui uma aceitação social limitada. Além disso, ela carrega o traumático legado colonial. No entanto, no caso de Maria Luísa não se trata de um trauma silenciado como resultado de uma tabuização social, que pudesse impedir o reconhecimento da vergonha e da culpa na geração dos colonizadores portugueses. A herança traumática, embora de certa forma literal, pois Maria Luísa é a segunda geração de retornados, tece-se pelas linhas da memória coletiva do imperialismo português, violento e racista, que acaba sendo incorporada na gordura da qual a protagonista quer livrar-se, mas da qual sempre sobra. O subtexto do romance tematiza o colonialismo e como lidar com a sua própria história: "Estamos totalmente nas mãos da história que trouxemos inscrita para cumprir" (Figueiredo 2016: 17). O texto, parecido com o texto de Moscovich, vira um palimpsesto, onde o estigma de uma mulher gorda escreve-se sobre o

estigma do retornado: “Talvez tenha sido eu que me coloquei sempre, à partida, numa posição subalterna” (idem: 86).

Para Maria Luísa eventos políticos e sociais de escala global funcionam como marcadores temporais dos eventos íntimos e familiares. Ela cria uma crônica que ao colocando Portugal no mapa da Europa e do mundo, ajeita a presença dela própria:

> A mamã morreu no ano passado, pouco depois de Bento XVI ter renunciado, logo substituído pelo Papa Francisco [...] Foi o ano em que Edward Snowden revelou ao mundo que o Big Brother existe fora da ficção e os portugueses emigraram aos magotes para qualquer lugar do mundo onde arranjassem um salário com que alimentar os filhos e pagar as hipotecas das casas. (idem: 11)

A protagonista, como já pronunciado, pertence à segunda geração de retornados, e por consequência, acaba sendo exposta involuntariamente à herança assombrosa do colonialismo. Quando os pais da narradora retornam a Portugal, trazem consigo não apenas memórias, mas sobretudo objetos de Moçambique, tentando reconstruir o que deixaram para trás:

> Nesse dia percebemos que a nossa casa da Matola jamais caberia na de Almada. Aquela não poderia repetir-se. Não era possível reconstituir o cenário do crime. Já não se tratava apenas de uma ideia e de um discurso sobre a perda do Império na terra e no céu, mas da sua materialização. (idem: 68)

Com uma certa dose de ironia, a narradora remete ao discurso dos retornados caracterizado pela exaltação colonialista da perda do “Império”. Esta perda se torna pessoal, e, portanto, palpável em resultado de um abandono forçado de uma vida confortável e com certo status social elevado na África colonial. A narradora não se identifica com tal discurso, até sentir-se envergonhada pelos seus pais e pela apropriação ambígua da cultura africana que se encontra na desarticulação com a cultura portuguesa à qual ela quer pertencer. Os vestígios do “Império” que se materializam em móveis, objetos decorativos, plantas, etc., representam para ela um empecilho na integração na sociedade portuguesa e cria uma distância entre as gerações:

> Tinha vergonha do tropicalismo e desdenhava a casa, destilando a minha raiva em sugestões desagradáveis sobre o seu aspecto, com secura e amar-

gor. Não se podia negar que eu tinha nascido em Moçambique, que estava impregnada desses coloridos ares do sul, mas todos os meus amigos eram portugueses, e entre nós não se falava de África, que tinha ficado para trás. Odiava os papás acabados de chegar de Moçambique. Desejava que morressem num acidente de automóvel espalhafatoso, com o Renault 9 cor de café com leite clarinho, a caminho de qualquer localidade onde fossem visitar os outros retornados, com os quais auguravam o pior dos futuros para a África negra. Parecia-me tudo gente congelada no tempo e na ideologia, incapaz de se adaptar, esquecer, permanecer e avançar. Não via futuro para mim. Ser órfã tardia constituía a única salvação ao meu alcance. Se os papás desaparecessem, o meu caminho ficaria livre, como já estava mais ou menos, desde que tinha chegado em 1975. (idem: 73)

Os pais são uma personificação do "Império"; com uma memória seletiva, "empenada" do seu passado colonial. Num instante meio oblíquo, a figura da mãe passa a retratar os silêncios e os espaços vazios daquele passado:

A mamã não se confessava com amigas. Teve a sua mãe, mas morreu-lhe cedo, e eu nunca me importei de ser a confidente preferida do seu desabafo, mas preferia não abrir as gavetas deste género de conhecimento, como não abria as do mobiliário do seu quarto. As gavetas da mesa-de-cabeceira, como as da cómoda e as do psiché, sempre abriram mal, como se estivessem empenadas. Pareciam ter sido feitas maiores do que as caixas que as recebiam, e emperravam se não fechassem direitas e à primeira tentativa. (idem: 110)

Enquanto isso, a figura do pai retrata o ressentimento e a mágoa pelo fato de ter sido forçado a abandonar a ideia do "Império":

Baixo os olhos [...] murmurando, "não vamos recomeçar esta conversa. Aquilo nunca foi realmente nosso, pai. Sonha com outras coisas. O passado está arrumado". "O melhor de tudo é que enquanto estou lá, ainda lá estou. Nesses momentos, aquilo ainda está a ser nosso." Faz uma pausa e reage. "E mete nessa tua cabecinha toda lavada por dentro que aquilo podia ser ainda nosso, ser nosso para sempre, se as coisas tivessem sido bem conduzidas." (idem: 196)

Enquanto através da imagem da mãe "se apreende a violência do machismo colonial" (Chiziane 2018: 8-10), o pai é uma figura que exerce esta violência machista e racista, fixada no projeto colonial idealizado de

consequências irreversíveis e duradouras: "[…] este nó não vai desatar-se no tempo das nossas vidas nem enquanto os filhos dos que cá vieram ter, como eu, se lembrarem da origem dos pais" (Figueiredo 2016: 196).

A culminação acontece depois da morte dos pais, quando Maria Luísa admite o seu papel da nova geração de identidade perturbada pelo conflito emocional: "Os papás continuam sendo tudo para mim. Gosto de pensar que muito antes de morrer me atiraram para a vida sabendo que em mim estava a sua condenação e salvação" (idem: 130). A ela, como sendo a nova geração, cabe reorganizar o espaço da casa, do presente que se encontra sufocado pelo passado:

> Peço ao Leonel [...] que venha ajudar-me com a mobília da mamã. Pretendo arrastar para o quarto Império todos os móveis que se encontram na sala de estar, no meu quarto e no seu, acrescentando-a aos que já aí pertenciam. O quarto Império tornou-se um saco atulhado de memórias sólidas, apertadas até à boca. Deixou de ser possível circular. Pedi aos amigos que aceitassem mobiliário. "Levem. Levem." Levaram. A mobília do caixote de retornados encontra-se espalhada pelo Alentejo e pela Galiza. É a Península Ibérica quase toda, de Norte a Sul. […] Também destruí móveis que ninguém quis. Atirei-os ao lixo. (Figueiredo 2016: 223)

Não é, portanto, através da cirurgia de redução de estômago, mas do desfazer-se dos móveis e outros artefatos trazidos de Moçambique pelos pais, que a protagonista encontra o jeito para se desfazer do legado colonial. No entanto, é a partir da chegada a um acordo com o espaço da casa que o corpo se torna tolerável, mesmo quando lhe sobra gordura e memória.

Conclusões: o que se desloca e o que sobra[1]

Os dois romances analisados aqui escrevem um palimpsesto das memórias coletivamente traumáticas, construindo narrativas fragmentadas, não lineares, que questionam o passado. Deslocando o sentido do corpo obeso através da somatização semântica em direção da incorporação textual, criam novos e imprevisíveis sentidos da gordura, afastando-se da situação narrativa de origem. Embora os romances preencham o corpo gordo com os significados socialmente codificados, logo esvaziam-no, deslocando-o para uma ordem simbólica transtemporal e abrem o espaço oblíquo da

memória coletivamente traumática, do totalitarismo nazista e do regime colonial português na África. Resulta que em ambos os textos o corpo gordo serve para falar de algo que não se pode representar. Portanto, ele exige uma leitura radical, tal como proposta por Irigaray:

> Turn everything upside down, inside out, back to front. Rack it with radical convulsions, carry back, reimport, those crises that her „body" suffers in her impotence to say what disturbs her. Insist also and deliberately upon those blanks in discourse which recall the places of her exclusion and which, by their *silent plasticity*, ensure the cohesion, the articulation, the coherent expansion of established forms. Reinscribe them hither and thither as divergencies, otherwise and elsewhere than they are expected… (Irigaray 1985: 142)

Desta maneira, talvez seja possível passar da compreensão literária à compreensão ilimitada pelo escrito. Trata-se de uma deslocação que conforma os textos com os assuntos éticos, estéticos e epistemológicos do trauma e da memória. No caso do romance de Moscovich é possível processar a gordura para se chegar à alteridade sujeita ao projeto totalitário genocida. Quer dizer, o enfoque na deslocação do sentido descobre uma nova situação ficcional possível; um mundo paralelo oblíquo conquanto pleno. Já o corpo no romance de Figueiredo exige uma leitura orientada pela sobra. A redução do estômago, o envelhecimento e o falecimento dos pais e a venda dos móveis são acontecimentos contíguos a serem compreendidos conjuntamente no processo de desagregação do sujeito (da obesidade, da perda, da memória traumática colonial, do vexame do passado colonial), no qual sempre sobra algo. Corporalizando a memória dos eventos históricos coletivamente traumáticos, os dois romances subordinam a história ao corpo e em efeito desafiam a ideia tradicional do tempo histórico. A incorporação textual é aqui uma prática estética e discursiva que não coloca os sujeitos fora do tempo do projeto e da história, mas reivindica o espaço – e o tempo – destes sujeitos dentro dos processos e entrelaçamentos históricos.

---

1 Agradeço ao Douglas Valeriano Pompeu por seus comentários pertinentes a respeito das figuras de "sobra" e de "deslocamento", propostas por ele na discussão.

Bibliografia primária

Figueiredo, Isabela (2016): *A Gorda*. Lisboa: O Caminho.
Moscovich, Cíntia (2006): *Por que sou gorda, mamãe?* Rio de Janeiro: Record.

Bibliografia secundária

Amâncio, Moacir (2008): "Os traumas e as mutações da memória (caminhos para a compreensão de um romance brasileiro". In: *Revista de Literatura, História e Memória* 4(4), p. 29–38.

Apter, Emily (2010): ""Women's Time" in Theory". In: *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 21(1), p. 1–18.

Bakhtin, Mikhail (1981): *The dialogic imagination: four essays by M.M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, Mikhail (2002): "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historic Poetics". In: Richardson, Brian (org.): *Narrative Dynamic. Essays on Time, Plot, Closure and Frames*. Columbus: The Ohio University Press, p. 15–24.

Bauman, Zygmunt (1998): *Modernity and Ambivalence*. Rev. ed. Cambridge: Polity Press.

Butler, Judith (1999): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge.

Chiziane, Pauline (2018): "Sobre Caderno de Memórias Coloniais". In: Figueiredo, Isabela: *Caderno de Memórias Coloniais*. São Paulo: Todavia. (Epub).

Cixous, Hélène (1976): "The Laugh of Medusa". In: *Signs* 1(4), p. 875–93.

Duarte, Maria João Domingues (2019): "Os «Retornados» das ex-colónias portuguesas: representações e testemunhos". In: *Omni Tempore: atas dos Encontros da Primavera 2018*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 503–529.

Forth, Christopher E. (2013): "The qualities of fat: Bodies, history, and materiality". In: *Journal of Material Culture* 18(2), p. 135–154.

Gilman, Sander (2008a): *Diets and Dieting: A Cultural Encyclopedia*. New York: Routledge.

Gilman, Sander (2008b): *Fat: A Cultural History of Obesity*. Cambridge: Polity Press.

Hughes, Christina (2002): *Key Concepts in Feminist Theory and Research*. London et al.: Sage.

Irigaray, Luce (1985): *Speculum of the Other Woman*. Cornell, NY: Cornell University Press.

Kashani-Sabet, Firoozeh/Wenger, Beth S. (2015): "Part I: Introduction". In: Kashani-Sabet F./Wenger B.S. (org.): *Gender in Judaism and Islam. Common Lives, Uncommon Heritage*. New York/London: New York University Press, p. 15–16.

Kristeva, Julia (1989): “Women’s Time”. In: Moi, Toril (org.): *The Kristeva Reader.* New York: Columbia University Press, p. 187–213.

Lubkemann, Stephen C. (2003): “Race, Class, and Kin in the Negotiation of “Internal Strangerhood” among Portuguese Retornados, 1975–2000”. In: Smith, Andrea L. (org.): *Europe’s Invisible Migrants*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 75–93.

Mennel, Steven (1991): “On the Civilizing of Appetite”. In: Featherstone, Mike et al. (org): *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Los Angeles: Sage Publications, p. 126–156.

Moi, Toril (1989): *The Kristeva Reader.* New York: Columbia University Press.

Pellegrini, Ann (1997): “Whiteface Performances: ‘Race’, Gender, and Jewish Bodies”. In: Boyarin, Jonathan/Boyarin Daniel (org.): *Jews and Other Difference: The New Jewish Cultural Studies*. London/Minneapolis: University of Minnesota, p. 108–49.

Punday, Daniel (2000): “A Corporeal Narratology?”. In: *Style* 34(2), p. 227–242.

Punday, Daniel (2003): *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. New York: Palgrave Macmillan.

Schutte, Ofelia (1991): “Irigaray on the Problem of Subjectivity”. In: *Hypatia* 6(2), p. 64–76.

Schwab, Gabriele (2010): *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*. New York: Columbia University Press.

Suleiman, Susan Rubin (1985): “(Re)Writing the Body: The Politics and Poetics of Female Eroticism”. In: *Poetics Today* 6(1/2), p. 43–65.

Young, Allan (2011): “Vier Versionen des Holocaust-Traumas”. In: Brunner, José/Zajde, Nathalie (org.): *Holocaust und Trauma. Kritische Perspektiven zur Entstehung und Wirkung eines Paradigmas*. Göttingen: Wallstein Verlag, p. 185–206.

Subjetividade, pós-colonialidade e estética negativa: as alegorias do corpo faltante em *Angústia* de Graciliano Ramos

Suzana Vasconcelos

Introdução

Propõe-se que as figurações do corpo em *Angústia*, romance de Graciliano Ramos publicado em 1936, devam ser compreendidas como parte de uma escrita alegórica, e, concomitantemente, negativa, da subjetividade pós-colonial. A escrita do corpo no referido romance é determinada por um imaginário cristão que evoca o próprio *Corpus Christi*, mas também pela transgressão, tanto por meio de um discurso de patologização da sexualidade, quanto por uma consciência da pós-colonialidade perpassada pela temporalidade da angústia. O corpo no romance *Angústia* é, portanto, estetizado, só sendo possível como alegoria, pois é conflituoso, refletindo a descontinuidade e o desconforto do sujeito da modernidade periférica. Assim, o corpo que se sedimenta no texto não dá conta de criar uma ficção de corpo, pois ele é negativo, à medida que os corpos, ou melhor, suas partes, que assomam na diegese são imagens abjetas.

Angústia narra as agruras de Luís da Silva, intelectual branco, poeta fracassado e diaspórico, que vive na periferia de Maceió nas primeiras décadas do século

XX desejoso de consagrar-se escritor com um livro escrito na prisão. O livro é o que o leitor tem em mãos, porém a prisão que consagraria o autor fictício parece lhe ter sido negada. Já nas primeiras linhas, Luís da Silva relata que ainda não se recuperou de uma experiência perturbadora, que vem a ser, o leitor "descobrirá" no final do livro, uma confissão de homicídio – talvez apenas imaginado, e disso o leitor nunca poderá ter certeza, pois o próprio Luís da Silva busca em vão nos jornais uma simples nota que fosse, confirmando o assassinato. Toda narrativa transcorreria como uma novela policial e estória de amor interrompida, não fosse a dificuldade de concentração do narrador, seu neuroticismo, compulsões, traumas, lapsos de memória e divagações. Luís da Silva é assaltado por pensamentos intrusivos que o levam a enforcar Julião Tavares, dono da Tavares e Cia, o qual goza de grande prestígio social na cidade, e lhe roubara a noiva, sua vizinha Marina.

O romance de Ramos em questão reflete sobre a modernidade como um processo violento que tem como consequência a desestruturação mental, mas também física, do protagonista. Isso se dá através de uma narrativa que reflete um discurso da patologização da modernidade sob a ótica de um sujeito urbano etnofalogocêntrico e decaído socialmente em virtude da crise que o fim da escravidão instaura na sociedade patriarcal rural. Essa desestruturação se reflete no texto por meio de seu experimentalismo, que emula uma escrita automática, libidinal e do trauma, mas também autorreflexiva e corrosivamente autocrítica, resultando na expressão de uma estética negativa dentro do modernismo brasileiro, que se oferece resistência à exegese, também se abre à leitura alegórica, especialmente, quando as alegorias visuais são constitutivas do relato.

Devido a sua escrita experimental, *Angústia*, publicado em 1936, costuma ser apontado pela crítica como uma obra dissonante dentre a produção literária de Ramos (Candido 2006), dado que esta é, convencionalmente, vinculada a uma vertente neorrealista do modernismo (Bosi 1982). Conforme já analisado por Lúcia Helena Carvalho (1983) em *A ponta do novelo*, o elemento central estruturante de *Angústia* é a *mise en abyme*, ou seja, ali onde Antônio Candido (2006) e o próprio autor (Ramos 2011) viram repetição, prolixidade e falta de verossimilhança reside o potencial estético e político do relato de Luís da Silva, narrador autodiegético, em torno e através do qual tudo existe no texto.

A *mise en abyme* se dá não apenas pelos processos de condensação e deslocamento dos signos que impulsionam a narração, aludindo a uma escrita onírica no sentido de Sigmund Freud (2007), mas também pela introdução de "micronarrativas" (Carvalho 1983), as quais, por sua vez, espelham a estrutura neurótica do personagem. Assim, instauram-se infindáveis camadas na narrativa num processo de negação permanente que leva ao colapso da própria escrita, visto que a negação se confirma, igualmente, como opção do fazer literário do narrador-personagem, sendo constitutiva de seus enunciados antitéticos, tais como: "As mãos já não são minhas" (Ramos 2014: 8); "Não consigo escrever" (ibid.: 9); "Não sou um rato, não quero ser um rato" (ibid.: 11).

Por negatividade estética, no contexto da modernidade, entende-se aquilo que na obra de arte, em sentido adorniano (Adorno 1973; 1997), resiste à apropriação em vasto sentido, sejam as "dificuldades" (Durão 2012) que essas obras impõem à exegese, a encenação da recusa da predicação que recebem (Zima 2002), ou as incongruências que exibem, o incômodo que causam (Han 2015). Por meio de um discurso que não permite síntese, em Angústia, a negatividade é amplamente exercitada: pela recepção estética da literatura europeia finissecular decadente e sua ode ao maldito (Fischer 1978); por sua retórica autoirônica que remonta ao cinismo dos narradores machadianos; pela estratégia narrativa que não se decide entre o realismo psicológico e o vanguardismo; pela estrutura abismada do texto, que desloca constantemente o significado para outros significantes; e, por fim, por meio das alegorias visuais.

Contudo, em *Angústia*, nenhum processo de alegorização prescinde do corpo, visto que é este o signo no qual se projeta de forma contundente, catártica, afinal, tudo aquilo que o narrador não pode revelar ao leitor de forma direta de sua vivência histórica. Isso se dá, visualmente, nas alegorias da cidade grande que evocam a temporalidade pós-colonial, mas também pela exclusão do corpo de participar da ocupação do espaço, reavivando a castração simbólica do protagonista, mas também por imagens negativas do corpo que exultam a pulsão de morte, evocando o martírio, a tortura, a violência ancestral do sertão, a mutilação, o sadomasoquismo, o aborto, o cadáver. Note-se que o prazer na narrativa de Luís da Silva também é regido pela negação, posto que indissociável da dor e mesmo da privação carnal, sendo deslocado para o voyerismo

e outras ditas "parafilias". Sua escrita do fracasso, assim, in-corpora, no sentido que propõe Roland Barthes (1987) em *O prazer no texto*, concomitantemente, uma escrita do des-prazer.

Sendo, em *Angústia*, o corpo texto, e o texto corpo, aventa-se, assim, interrogar como a escrita negativa do artista periférico e o entrelaçamento dos tempos, ambos constituintes da subjetividade pós-colonial, afetam a representação da corporeidade, ou mais importante, por que razão essa escrita tem uma relação visceral com o corpo. A negatividade que corrói a escrita do narrador-personagem faz o corpo desaparecer à medida que as representações do corpo são variações do trauma de castração, que conduz a uma crise da ordem do simbólico. Então, qual é o corpo que entra em colapso através dessa escrita? Que corpo ela persegue? Após uma breve introdução ao referencial teórico que fundamenta a análise, e às características da estrutura narrativa do romance, propõe-se uma leitura em camadas, que examina as metáforas da castração no relato de Luís da Silva, as práticas espaciais da escrita da cidade grande, suas alegorias visuais, a semantização negativa da modernidade, e conclui-se com a inserção da dimensão histórica do texto através de sua contextualização num momento de disputa pela narrativa da nação no modernismo brasileiro.

Uma proposta de releitura de *Angústia* de Graciliano Ramos

Há uma forte recepção do discurso psicanalítico no modernismo brasileiro, que pode ser ilustrada pela prosa de seus impulsionadores, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Nesse contexto, Freud servia, paradoxalmente, ao discurso da descolonização da antropofagia cultural, que transformava em piada, através da carnavalização, a narrativa da devoração do pai de *Totem* e *Tabu* (Freud 1982), citado explicitamente no *Manifesto Antropófago* em 1928.

Em *Angústia*, o discurso do *homo psychologicus* remonta à tradição moderna, sobretudo à passagem entre os séculos XIX e XX, mas suas fontes são diversas: tradição romântica do gênio louco (*Genieästhetik*); literatura decadente finissecular; discurso fundador da psicanálise; discursos de recepção crítica da modernidade, como por exemplo, o da sociologia urbana de Georg Simmel (2006); assim como, de acordo com

Marco Antônio Rodrigues (2004), Ramos teria se inspirado, para compor "Luís da Silva", na criminalística da escola positivista italiana, tendo sido um leitor de Cesare Lombroso e Enrico Ferri. A patologização do sujeito urbano do *fin de siècle* também se dá do ponto de vista da "modernidade periférica" (Sarlo 2003) através de autores latino-americanos que antecedem Ramos, como por exemplo, no romance argentino *Raucho* de Ricardo Güiraldes, publicado ainda em 1917, e no romance colombiano *De Sobremesa* de José Asunción Silva, publicado em 1925. O próprio Machado de Assis poderia ser incluído nesse rol de autores através de *Quincas Borba*, publicado em 1891, que trata da loucura e lança uma forte crítica à coisificação. Ainda contemporâneo de Ramos, e seguindo a temática da alegorização da decadência do patriarcalismo rural por meio da narrativa da loucura, pode-se citar as sagas do ciclo de cana de açúcar de Lins do Rego, que se abre com a publicação de *Menino de engenho* em 1932 e se fecha com *Fogo morto* em 1943.

Nesse contexto, a angústia, cujos mecanismos foram descritos em *Hemmung, Symptome und Angst* de Freud ([1926] 1993), é o principal fenômeno que organiza a percepção e sentimentalidade de Luís da Silva, não sendo à toa que dá título a "seu livro". A angústia, para Freud, é a projeção do aprendizado da perda do objeto, isto é, a memória da castração do sujeito edipiano, que se projeta no futuro, como temor (*Furcht*), antecipando-se, e retornando ao presente. No caso do romance de Ramos, a angústia do intelectual periférico, que luta por sua autodeterminação diante da vida precária numa sociedade cuja modernidade só existe como uma promessa futurística, é o que perpassa as visões, os delírios e o olhar estetizante da vida do protagonista, que resultam em imagens que podem ser entendidas alegoricamente. A angústia de Luís da Silva, que embaralha os tempos, se traduz nessas visões em imagens de corpos fragmentados, monstruosos, mutilados, trifásicos, que em alguns momentos elucidativos desse processo se convertem em verdadeiras alegorias da pós-colonialidade. O enredamento dos tempos em *Angústia*, que no romance, ainda dialoga com um princípio de realismo psicológico, tem como mote a loucura de Luís da Silva, e a desintegração dos corpos na sua fantasia é um sintoma da desintegração de toda a realidade a sua volta, que se torna fantasmagórica. Esse processo de enredamento do tempo (*entangled*) vem sendo considerado por pós-colonialistas como Achille Mbembe (2001)

e Sarah Nuttall (2009) a marca indelével da subjetividade pós-colonial, posto que reflete os desníveis do processo de acumulação entre periferia e centro, um tema central nas obras dos marxistas que reverbera nos textos sobre cultura de Fredric Jameson (2007) e de Perry Anderson (1986).

A despeito da leitura alegórica, na verdade, é o desconstrutivismo de Paul De Man (1979) que decreta que todo texto é *per si* alegórico, e, portanto, negativo, polissêmico. A alegoria representa uma forma de desdobramento das camadas (de leitura possíveis) de um texto em outras narrativas que se diferenciam daquilo que possa estar explícito, diferenciando-se de outros recursos, como a metáfora, visto que o material da alegoria é arbitrário – no dizer de Susanne Knaller (2003), a alegoria representa uma "heterotopia", no sentido de Michel Foucault (2009). Sem pretensão de aprofundamento na longa "carreira" da teoria da alegoria, vale, contudo, mencionar sua acepção moderna, que é retomada por Ismail Xavier (2012) em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, a partir de Angus Fletcher, para quem a alegoria assume quase uma função religiosa, no sentido de que opera como um dispositivo de revelação de uma verdade oculta àquele grupo de iniciados aptos a decifrá-la. Metodologicamente, a leitura alegórica teria, então, uma função pedagógica, visando resgatar uma perda de sentido e passando a cumprir um papel desmistificador. A alegoria no texto moderno, pode-se dizer, representa uma forma de empoderamento da subjetividade descentrada diante da alienação, que, pela ação do alegórico, confere sentido a uma realidade que escapa ao observador envolto pela "experiência do choque" (Benjamin 1974).

A leitura de Walter Benjamin (1984) do alegórico é importante para entender Luís da Silva. Como narrativa, o processo de alegorização de *Angústia* remonta às estéticas vanguardistas – ao surrealismo, ao cubismo e ao expressionismo – que se reflete (retroativamente) na concepção da alegoria de Benjamin quando este analisa o drama do barroco. Na imagem do alegorista de Benjamin projeta-se o ethos do artista vanguardista e sua pretensão de transcender os limites entre a arte e a vida. Benjamim identifica uma consciência melancólica operante no alegorista barroco, o qual, despedaçado por uma visão antitética do mundo, olha para a vida à distância, despersonalizadamente, de tal modo que a experiência com o mundo é igualmente uma experiência de luto e mortificação. Aos olhos do melancólico, que se desconectou da vida, tudo parece morto, desti-

tuído de significado histórico. Tal concepção de subjetividade emula, na verdade, o gesto do artista vanguardista que, por meio da matéria-prima da obra artística, a linguagem extraída da vida – como faz a lírica, na concepção de Theodor Adorno (2003) – divisa uma possibilidade de transcendência e reconciliação com o mundo. Isso ilustra bem a posição ocupada por Luís da Silva na narrativa, pois este também é um "colecionador", que só olha o seu entorno com o objetivo único de deformá-lo, convertendo-o em arte, à medida que reagrupa o "material" a seu bel-prazer. Não é à toa que Alfredo Bosi (1982) considera *Angústia* um romance existencialista a*vant la lettre*, pois *La Nausée* de Jean Paul Sartre foi publicado apenas em 1938. Luís da Silva é um simulacro de esteta, aparentemente, não se interessa por nada, especialmente pelo espaço onde vive, como a própria casa, que, para ele, "não tem importância grande demais" (Ramos 2014: 46), assim como a própria cidade, que este odeia.[1] Há incontáveis exemplos no texto do gesto do esteta em ação, como por exemplo, a cena na qual Luís da Silva, sentado no café, observa Julião Tavares à distância e imagina que marca sua cara com os letreiros em giz da vitrine: "(...) Se via letras brancas que se estampavam na cara ver-

---

1 Isso leva Friedrich Frosch (1995) a afirmar que Luís da Silva é um antípoda do flâneur baudelairiano, pois ao contrário do poeta francês, que tira da cidade a essência de sua escrita, Luís da Silva só vê na cidade a opressão capitalista. Contudo, é necessário acrescentar, que é possível, igualmente, ler Luís da Silva como a transculturação da figura do flâneur no contexto da cidade periférica, pois Ramos nunca perdeu seu *flair* de "realista" – obviamente, esse é um conceito que precisa ser revisto no cânone literário brasileiro, pois é a obra do próprio Machado de Assis, seu defunto autor Brás Cubas, que coloca em xeque sua funcionalidade na literatura não europeia. A cidade com ares de modernidade que Luís da Silva evoca/invoca no texto é constituída por um imaginário da cidade europeia, resultando no fato de que, para ser "realista", o narrador tem de invisibilizar a cidade moderna (ausente) onde vive – é uma espécie de "piada", no sentido do poema-piada modernista – que pode ser entendida nos moldes da "cidade invisível" sobre a qual discorre Caitlin Vandertop (2020) em *Modernism in the metrocolony*. A cidade periférica é surreal, conflituosa, porque reflete "os desníveis", a espacialização do tempo, as contradições históricas e sociais da modernidade de forma mais explícita que na narrativa da cidade do centro: James Joyce, Virginia Woolf, Fiodor Dostoievsky, Franz Kafka seriam seus mestres, não Charles Baudelaire, afirma Vandertop.

melha de Julião Tavares. Lembrava-me dos desenhos medonhos que os selvagens fazem no rosto e do costume que os cangaceiros têm de marcar os inimigos com ferro quente." (Ramos 2014: 190).

Por fim, muito são os corpos violentados que avultam em *Angústia* – cangaceiros amarrados, decapitações, enforcamentos, castração de um possível violador, ossos, esqueletos, etc. – mas, principalmente, o cadáver de Julião Tavares, enforcado numa árvore ou em estado de putrefação, que literalmente se manifesta nas teclas da máquina de escrever: "Daí em diante a cara balofa de Julião Tavares aparece em cima do original, e os meus dedos encontram no teclado uma resistência mole de carne gorda." (ibid.: 8). Do mesmo modo, o corpo de Marina dividido em pedaços/palavras ("ar, mar, rima, arma, ira, amar"; ibid.: 8-9), que representa um breve momento lúdico de Luís da Silva, pode ser entendido como um exercício literário e tentativa de domesticação de um corpo ausente por parte do texto.

As alegorias do corpo em *Angústia*

a) O corpo que falta no texto

Chama a atenção no olhar deformante de Luís da Silva o fato de que todos os personagens são descritos de forma zoomorfizadas. Dele próprio só sabemos que tinha olhos baços e é feio, por vezes, autodescrevendo-se como um rato, um gato ou um "sururu", um molusco em sua concha. As descrições de Marina oscilam entre a "ratuína" e uma cobra se retorcendo – em referência a Eva bíblica. Igualmente, o melhor amigo de Luís da Silva, o judeu intelectual Moisés é descrito como uma coruja; seu Ivo, o mendigo que come na sua casa e lhe traz, despropositadamente, a corda, instrumento do crime, é descrito como um cachorro magro; enquanto sua empregada, Vitória, se assemelharia a um papagaio; Julião é comparado a um porco, para denotar sua condição de opulência, às vezes também a um animal torpe como o rato; a vizinha, Antônia, mulher negra, pobre, que tem filhos de pais diferentes é comparada a uma cadela no cio; as três mulheres "vermelhas", suas vizinhas, são como formigas, e assim por diante – ninguém permanece imune a esse olhar cruel e deformador. Não há detalhes sobre a aparência dos personagens, todos são metonimizados

em descrições caricaturescas – por exemplo, Moisés a partir de um dedo, Vitória a partir de um olho, Marina a partir da silhueta.

A figuração do corpo na narrativa, mais contundente marcada, além da animalização grotesca, corresponde a sua variação como "*corpse*", ou seja, a imagens cadavéricas, especialmente, a memória involuntária de um cadáver em estado de decomposição, que vem a ser Julião Tavares. A obsessão de Luís da Silva com Julião Tavares é tamanha que após a emboscada nos arredores da cidade, esse começa a pensar que deveria ter levado o cadáver consigo: "A ideia absurda de levá-lo comigo para a cidade tinha desaparecido" (Ramos 2014: 241). Assim, passará a repetir, obsessivamente, sem nexo, durante toda sua narrativa (retrospectiva) uma frase bíblica: "o espírito de Deus boiava sobre as águas". É como se transferisse para essa frase intrusiva alguma perturbação, um conteúdo recalcado impossível de nomear, contudo, a palavra "espírito" poderia ser substituída pela palavra "corpo".

No início da narrativa, no entanto, quando o leitor ainda não sabe da morte de Julião Tavares, Luís da Silva pensa em seu próprio corpo se decompondo, de modo que esse substitui o corpo do inimigo assassinado: "Penso no meu cadáver, magríssimo, com os dentes arreganhados, os olhos como duas jabuticabas sem casca, os dedos pretos do cigarro cruzados no peito fundo." (ibid.: 10). Essa imagem que, aparentemente, pode ser associada com um desejo suicida de Luís da Silva – que também tomará forma no decorrer da narração – se associa a sua reminiscência do enforcamento de seu Evaristo, que cometera suicídio após a crise financeira que abalara a vida na fazenda. Note-se que a cena de enforcamento de Julião Tavares em uma árvore fora inspirada por Luís da Silva numa notícia de jornal sobre o assassinato de um cangaceiro, Cirilo de Engrácia, e, na foto do jornal, o cangaceiro aparece como se estivesse de pé, e isso impressiona-o. A representação do corpo de Julião Tavares de pé, pendurado numa árvore e esse desejo recalcado de Luís da Silva de tomar posse do corpo de Julião Tavares (substituir/corporificar), é uma forma de deslocamento do desejo, não de suicídio, mas de ver a si mesmo, de reconhecimento, afinal também não era seu desejo escrever um livro na prisão? A morte do inimigo de classe não deveria passar despercebida do público.

Por isso, Luís da Silva quer ser visto como um Cristo, pois são a crucificação e o martírio que podem transformar seu gesto homicida em

heroicização, afinal assassinara uma "besta" que engravidava as moças proletárias e depois as abandonava à própria sorte; a vingança não era apenas para lavar a sua honra de homem traído, de acordo com o código de masculinidade sertaneja, mas também está imbuída de um conteúdo classista. No início da narrativa, o narrador reclama que ainda não se recuperara das visões que o atormentam – isto se refere ao delírio que o acomete após o assassinato nas últimas páginas do livro – e as palmas das suas mãos ainda estão machucadas, o que pode ser entendido como uma alusão às chagas de Cristo: "As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram" (ibid.: 8).

É importante entender que Luís da Silva é o último de um "corpo patriarcal". Seu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva era um senhor de escravos; sempre relembrado pelo neto como um homem valente que tinha muitas mulheres a sua disposição, e como amigo até mesmo dos cangaceiros, ou seja, ele era a autoridade local. Enquanto seu pai, já "reduzido" a Camilo Pereira da Silva, não passava de um homem cuja virilidade é questionável, que se refugiava nas leituras sobre a aristocracia francesa, e graças a sua inabilidade para gerir os negócios, a fazenda da família definhava. A redução dos nomes de família é uma alegoria da decadência que alude ao processo de transição da economia escravocrata para a sociedade industrializada, experienciado por Luís da Silva como trauma de castração, tanto é que, ele, reduzido a "Silva", embora ainda conserve a marca de sua autoctonia, torna-se um homem anônimo e impotente na cidade grande: "um molambo que a cidade puiu demais e sujou." (ibid.: 24). Ao fracasso como escritor assomam-se outros, como com as mulheres, vide sua tentativa frustrada, não só com Marina, como também com uma profissional do sexo. O símbolo da castração quem leva é o avô, o patriarca, que morre com uma cobra envolta a seu pescoço, enquanto o pai de Luís da Silva já não tem um corpo: "Camilo Pereira da Silva continuava escondido debaixo do pano branco, que apresentava no lugar da cara uma nódoa vermelha coberta de moscas" (ibid.: 21). Luís da Silva só recorda que vira os pés horríveis de Camilo, ademais vai projetar essa cena traumática na sua obsessão pelas cores branco/vermelho ao longo do texto.

Luís embaralha o tempo: "misturo coisas atuais a coisas antigas." (ibid.: 20). Isso significa que também é possível dizer que o assassinato

passa a integrar as memórias do passado, do mesmo modo como o passado se projeta no futuro de Luís da Silva. Assim, é fácil perceber que a cena de assassinato de Julião Tavares, com uma corda, é uma cena de castração, e que no triângulo amoroso, Luís da Silva revive sua ferida narcísica edipiana – mencione-se que a mãe de Luís da Silva é figura totalmente recalcada no texto. Portanto, o corpo faltante, não é o de Julião Tavares, mas sim, da figura paterna (ou do patriarca/avô) na qual se assenta o poder fálico, ou seja, é o falo – o significado não se fixa a um único significante na subjetividade insólita de Luís da Silva, isto é, estamos sempre nos movendo na ordem simbólica.

Nesse contexto, vale mencionar uma entrevista de Michel De Certeau (1982), na qual ele nos lembra que há duas imagens do corpo no cristianismo, uma se refere ao martírio de Jesus, mas a outra, ao corpo faltante (à ressurreição da carne), o que tem como consequência, segundo o historiador, uma práxis cultural consistente da repetição da tentativa de presentificar e normatizar esse corpo que não possui materialidade. Em *Angústia*, o assassinato de Julião Tavares não produz empoderamento, tanto é que o Luís da Silva que escreve *a posteriori* sobre o assassinato é o mesmo Luís da Silva fracassado (Gimenez 2005). Este se vê como parte de um corpo social mutilado, ou seja, como um corpo que já não existe, e que ele já não retém, dando origem à busca neurótica em repetir a cena de castração, inclusive, como forma de obter prazer.

b) É um corpo impossível de ser

Espacialmente, o texto de Ramos em questão se fundamenta na dicotomia moderna campo-cidade (Williams 1989), valendo-se de uma semantização negativa da cidade presente na cultura europeia finissecular (Schorske 1998), na qual a cidade é representada por uma imagem feminina de *femme fatale* que assume proporções ameaçadoras para uma fantasia masculina de conquista e ocupação do espaço (Weigel 1990; 1998; Würzbach 2004), como nos exemplos emblemáticos do vampiro (feminino) na poesia de Baudelaire, *Hure Babylon* em *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, publicado em 1929, ou mesmo a "Maria" diabólica do filme de Fritz Lang, *Metropolis*, de 1927. Essa semantização negativa do espaço urbano por uma escrita masculina da segunda metade do século XIX

e início do século XX produz uma literatura que insiste na representação de masculinidades patologizadas quanto mais estas se aproximem do ideal de feminilidade – vide, no Brasil, o exemplo dos personagens machadianos, senhores fracos, desmasculinizados, diante de mulheres virilizadas como Capitu e Virgília.

Em *Angústia*, as mulheres, sobretudo Marina, objeto do desejo do protagonista, são vistas a partir do olhar misógino e ressentido de Luís da Silva, o qual, se por um lado demonstra compreender a opressão feminina e tem empatia pelas mulheres pobres, por outro lado, se sente ameaçado pela independência das mulheres na cidade, como sua vizinha, dona Mercedes, que para ele é um péssimo modelo de conduta para Marina. Esta última, seduzida pelo dinheiro de Julião Tavares, assim quer o narrador, termina o noivado com Luís da Silva, e, após ser abandonada grávida, faz um aborto. Desse modo, pode-se dizer, a visão das mulheres em *Angústia* é ambígua, e, ao mesmo tempo que a opressão patriarcal ganha contornos de denúncia, o narrador é movido pelo *ethos* de um homem misógino, racista, e pelo *pathos* de homem traído. A semantização apocalíptica da cidade grande como contraponto ao patriarcalismo rural, em *Angústia*, se fragmenta, sendo deslocada para diferentes situações nas quais se projetam tanto a vivência pessoal do protagonista quanto a autorreflexão estética e política do literato e intelectual Luís da Silva. Assim é que se depara com uma mulher grávida desconhecida no centro da cidade puxando uma outra criança de aparência maltrapilha pela mão. A aparição lhe provoca tanto desconcerto que ele tem vontade de rir, e imagina que a barriga da mulher possui dimensões sobrenaturais, e vai engolindo toda a cidade:

> A mulher tinha desaparecido, a banda do rosto passara cravando-me o olho carregado de ódio. Eu não sentia desejo de rir. Na calçada um ventre extraordinário ia inchando, ventre que tomava proporções fantásticas. Os transeuntes atravessavam aquela barriga transparente, às vezes paravam dentro dela, e isto era absurdo, dava-me a ideia de gestações extravagantes.
>
> Agora havia duas imagens distintas: uma barriga que se alargava pela cidade e a mulher que mostrava apenas um pedaço da cara. Nessa parte visível, endurecida pelo sofrimento, pouco a pouco se esboçavam as feições de Marina. Os cabelos, que a mulher tinha grisalhos, tornavam-se louros.

> A bochecha era pintada, a metade da boca excessivamente vermelha, o olho único muito azul. (Ramos 2014: 162)

Essa alegoria contém uma citação da pintura de Hans Baldung *As três idades da mulher e a morte* (1510), que ganha uma versão de Gustav Klimt em 1905. Nesse trecho, a mulher, inclusive, carrega uma criança que ainda está por vir; a gravidez monstruosa é uma ameaça, e pode ser compreendida como alegoria da modernidade. As três idades são representadas também através da face da mulher, visto que metade do rosto é maquiado – Marina e Dona Mercedes – as mulheres da cidade que Luís da Silva não tolera, símbolo da própria cidade representada pela prostituta, e a outra metade é envelhecida, ou seja, trata-se de um símbolo para a mulher assexuada – Sinhá Germana, sua avó na fazenda, que, segundo ele, estava sempre pronta para sexo quando o avô demandava. As duas mulheres formam uma só, correspondendo à imagem objetificada do feminino na sociedade patriarcal – a mulher do lar e a mulher da rua (Maria x Madalena). Semelhante aparição trifásica ou triádica também ocorre no jardim de Luís da Silva, quando numa noite chuvosa o cheiro da terra molhada ativa suas reminiscências e ele pensa em seu avô, seu pai e mestre Domingos, o escravo da família:

> Penso em mestre Domingos, no velho Trajano, em meu pai. Não sei por que mexi com eles, tão remotos, diluídos em tantos anos de separação. Não têm nenhuma relação com as pessoas e as coisas que me cercam.
> (...) Os defuntos antigos me importunam. Deve ser por causa da chuva. (Ramos 2014: 16–17)

Chama atenção a presença de mestre Domingo, escravizado pelo velho Trajano, formando esse corpo triádico que alude a uma Santíssima Trindade disforme, com a presença do pai (Trajano), do filho (Camilo) e do espírito santo, substituído pelo escravo. A cidade grande de Luís da Silva, que emula as cidades europeias do final do século XIX com a presença de mendigos, prostitutas e o ambiente boêmio dos cafés que ele frequenta, também emula a ideia de sítio arqueológico, pois a terra do jardim alude a cemitério, de onde brotam os mortos. Como na alegoria anterior, o passado insiste em fazer-se presente, reatualizando a condição da colonialidade, enquanto a gravidez remete à modernidade periférica,

um processo inconcluso, que existe como "ideia fora do lugar", como propõe Roberto Schwarz (2000) em *Ao vencedor as batatas*.

c) **Porque um corpo subalterno é um corpo castrado**

O passado colonial que assoma ao texto se confirma, igualmente, nas estruturas sociais, nas quais o público e o privado se mesclam, dando mostras de que se trata ainda de uma sociedade muito provinciana, apesar de Luís da Silva avisar ao leitor que se trata de uma "cidade grande", com problemas modernos como falta de trabalho e de moradia. A prova do provincianismo é o fato de Julião Tavares gozar de grande prestígio social na sociedade local em virtude de sua oratória meramente bacharelesca e vazia. Também não há um campo intelectual ou cultural estabelecido, uma vez que Luís da Silva não pode viver de literatura, e vende os próprios sonetos para pagar as contas, aceitando, afinal, trabalhar num jornal do governo no qual os poderosos locais decidem o que deve ser escrito: "– Faça isto. Escreva assim." (ibid.: 212). Luís da Silva tem consciência de que a sua escrita se encontra a serviço do poder, e por isso teme uma revolução: "Sei que estou praticando safadeza. Penso no que acontecerá depois. Quando houver urna reviravolta, utilizarão as minhas habilidades de escrevedor?" (ibid.: 196). As estruturas sociais obsoletas demonstram a presença da "modernidade sem modernização" (Canclini 2010) que só pode ser vivenciada como projeção ou desejo, fazendo com que o presente que se delineia seja esvaziado de sentido, daí as parcas descrições do espaço na narrativa, que são preenchidas com memórias e delírios na tentativa de superação da realidade escassa por meio do olhar melancólico de um esteta periférico.

Além do mais, a experiência que Luís da Silva tem com a modernidade é traumática, como se fosse um processo intrusivo, uma nova forma de recolonização. O fato de a casa da família ser invadida por pessoas após a morte do pai do adolescente Luís da Silva é simbólico e representativo dessa experiência, pois o protagonista perde seu lugar no mundo, convertendo-se desde então em indigente; iria trabalhar como educador pelas fazendas, serviria ao exército, dormiria nos bancos das praças como mendigo, até, finalmente, ir morar numa pensão na cidade: "A casa era dos outros, o defunto era dos outros. Eu estava ali como um bichinho

abandonado, encolhido na prensa que apodrecia." (ibid.: 21). A metáfora da casa invadida se desdobra, igualmente, no corpo invadido, quando em muitas passagens o narrador repete: "um rato roía-me por dentro"; "um rato roía-me as entranhas". A invasão do corpo se concretiza através dos pensamentos intrusivos recorrentes que resultam num delírio persecutório; assim ele imagina que está sendo perseguido pela mulher grávida com quem se deparou na rua: "Afastei-me, como um bêbado. Mas o ventre disforme continuava a perseguir-me. Era-me necessário falar, ir ao café, libertar-me da obsessão, do ódio que me enchia." (ibid.: 166). Do mesmo modo, a ideia de matar Julião Tavares leva todo o livro para ir se apossando do personagem, fazendo com que, quando este comete o assassinato, seu corpo já não lhe pertença, pois, tendo se transformado num títere da obsessão, já não sabe explicar nem mesmo como levava a corda no bolso para todos os lugares. Perseguindo Julião Tavares, movia-se como um soldado ("um, dois, um, dois..."), que obedece a ordens: "Fui até o fim da linha de bonde e parei, como se me tivesse faltado a corda de repente. Aquelas duas extremidades de trilhos roubaram-me os movimentos e deram-me impressão desagradável. (...) De repente os trilhos desaparecem e relaxa-se a corda do boneco." (ibid.: 228).

Aqui é possível fazer uma relação com mais um texto de Freud ([1909] 2021), *Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose*, no qual ele descreve o famoso caso de neurose obsessiva de Ernst Lanzer, que vivia o conflito de desejar ferir o pai e a namorada, pensamentos que ele tinha que recalcar. Gatilho para a crise que o teria levado a recorrer ao médico, teria sido um relato que escutara de uma cena de tortura na qual ratos eram introduzidos no ânus de um prisioneiro. Note-se que Luís da Silva também relata cenas de tortura – o pai o afogava num lago quando lhe ensinava natação – que espelham não apenas seu desejo de matar Julião Tavares, mas também de torturar Marina, porém, ao contrário do homem dos ratos, cujo desejo entra em conflito com a moral egóica, Luís da Silva não se sente culpado por nenhum dos desejos, visto que teria motivos para ferir tanto Marina quanto Julião Tavares. Como no caso do homem dos ratos, a angústia se dá entre o recalque do desejo de castração do pai e o medo de que ele próprio possa ser castrado. Vale lembrar que a castração já ocorrera (o fim da linhagem de patriarcas), e o assassinato de Julião não é capaz de reparar isso, funcionando mais como forma de

automutilação simbólica do personagem, sobretudo, porque ele projeta em Julião Tavares a figura paterna, mas também um ideal do próprio eu – um duplo, como analisa Candido (ibid.) em *Ficção e confissão.* Desse modo, a castração toma uma forma violenta na imaginação de Luís da Silva ("Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições..."; ibid.: 9), e a neurose de castração se registra num imaginário erótico patriarcal do corpo por meio da dicotomia ativo/passivo: Luís da Silva é, assim, o corpo penetrado, e não aquele que tem o poder fálico de penetrar.

Não só o assassinato por enforcamento pode ser entendido como repetição neurótica da castração, como também a relação de Luís da Silva com o espaço reencena, através da marginalização, a mesma situação. Nas páginas iniciais do livro, a cidade é observada ao longe, quando Luís circula em volta dela em um bonde: "À medida que o carro se afasta do centro sinto que me vou desanuviando"; "Rolam bondes para a cidade que está invisível, lá em cima, distante" (ibid.: 11). Este teme o centro da cidade ("Lá estão os grupos que me desgostam"; Ibid.: 12), por sentir-se inferior diante dos outros e também porque não quer encontrar pessoas a quem deve dinheiro; mesmo na própria casa, que segundo Carvalho (Ibid.), é o lugar do pai, Luís da Silva só se sente bem no jardim, fora das dependências domésticas; nos cafés, não apenas se senta junto à porta para observar, como também está acostumado a ser pisoteado: "A mesa a que me sento fica ao pé da vitrina dos cigarros. É um lugar incômodo: as pessoas que entram e as que saem empurram-me as pernas." (Ibid.: 28). Esses movimentos circulares e margeantes do personagem também são realizados em volta da mesa quando seu Ivo lhe traz a corda, instrumento do crime: "pus-me a andar em torno da mesa, descrevendo círculos que pouco a pouco se reduziam" (ibid.: 179). Há uma obsessão com a circularidade como marca da sua doença mental, mas esse elemento também tem um potencial alegórico, pois, de fato, Luís da Silva, é um homem branco, proletarizado, mas ainda com algum capital simbólico, se sentindo injustiçado e ameaçado pelas mudanças no sistema de produção; é um sujeito enlutado, podendo ser compreendido como uma sátira ao intelectual pequeno burguês da periferia, nostálgico da escravidão e do patriarcalismo, que continua aspirando ocupar uma posição de poder e ser socialmente reconhecido. Esses movimentos concêntricos não apenas

encenam a castração, "o atraso" que a modernidade inconclusa representa, impedindo o corpo de penetrar a cidade/modernidade, como se fosse um outro corpo, o feminino, mas também são um sinal de cobiça, do desejo de ascender ao centro ausente, que é o lugar de poder, do pai/colonizador, na ordem simbólica e na geopolítica da modernidade.

d) E um corpo castrado é uma nação abortada

É importante ressaltar que no contexto no qual *Angústia* foi publicado, o próprio Ramos escrevia da periferia, visto que o centro da revolução estética se deu no sudeste do país. Não só o modernismo do sudeste era imbuído de um discurso nacionalista, mas também o movimento regionalista que surgiu no país (D'Andrea 1992) como desdobramento do próprio modernismo. O que estava em disputa no campo literário que começava a se estabelecer era o discurso sobre o verdadeiro Brasil, como se pode ler no "Manifesto regionalista" de Gilberto Freyre (1955). Nesse contexto, *Caetés* de Ramos, publicado em 1933, pode ser lido como uma provocação à antropofagia cultural e seu discurso neo-indianista. Nele, João Valério, que tinha como objetivo escrever um livro sobre a tribo dos caetés desiste de seu intento, justificando que não tinha tanta imaginação, logo, não poderia escrever sobre os povos originários, optando apenas por escrever sobre uma realidade mais próxima da sua, como a vila onde vivia. Se por um lado, nota-se o diálogo com a concorrência do centro do país, por outro lado, a prosa de Ramos é demasiado pessimista e comprometida com a luta de classes – era filiado ao partido comunista e chegou a visitar Moscou – para ser nacionalista. Isso também é o que demonstra o discurso negativo de *Angústia*, inserindo-se numa tradição de autores céticos brasileiros, como Machado de Assis, e mesmo Mário de Andrade em *Macunaíma*. Nos principais romances de Machado de Assis, seus protagonistas também não deixarão herdeiros, tanto é que Brás Cubas dedica seu livro aos vermes. De modo similar, Macunaíma, que de tanto se metamorfosear, perde a sua própria forma, volta para selva derrotado, mutilado, após ter encenado a sua própria castração ao longo da obra. A tradição de homens "inférteis" segue com Riobaldo de *Grande sertão: veredas*, obra na qual a literatura modernista encontra seu ápice.

A tríade que forma a sagrada família para criar o corpo da nação, como se vê em *Iracema* de José de Alencar, também não funciona em *Angústia*,

porque esse triângulo é incestuoso, é a revivência da tríade edipiana. Assim como Julião Tavares ocupa o lugar do pai de Luís da Silva, também Marina, que têm o "Ma" de "mãe" no nome, é projeção da figura materna, o que reaviva a ferida narcísica de Luís da Silva. O antinacionalismo se confirma no discurso no qual Luís da Silva comemora o aborto do filho de Julião Tavares que não nascerá para "ser instrumento", nem servir a pátria como ele fora obrigado a fazer: "O filho de Julião Tavares não viria ao mundo penar, cantar na escola o hino do Ipiranga, mover-se no exercício militar, curtir fome nos bancos dos jardins, amolar-se nas repartições, adular nos jornais do governo." (ibid.: 233).

Afinal, a única maneira que Luís da Silva, como alegoria do sujeito periférico, encontra para se afirmar é através de uma escrita do fracasso, mutilada, um livro que não foi escrito, pois o narrador insiste que não consegue escrever. O livro de Luís da Silva é o corpo automutilado do sujeito pós-colonial, que se sabe devedor de si mesmo, cujo discurso é o resultado de uma crise de autorrepresentação – que já existe em Machado de Assis – quando se rompe algo na ordem simbólica; em seu sistema de significações. Sem uma episteme para seu novo corpo, só resta a esse escritor periférico, que Luís da Silva incorpora, mover-se falicamente através dos tempos e no mesmo lugar, como um "parafuso" – nas palavras do narrador – repetindo, assim, o que ele já conhece, mas que agora já não funciona.

Conclusão

Angústia pode ser considerada uma obra divisora de águas que assinala um momento de crise da vanguarda modernista. Em seu ceticismo é possível observar como o discurso decadentista e finissecular é ressignificado por uma escrita que leva a marca da consciência da pós-colonialidade, contendo os dilemas do artista periférico diante de sua aspiração à autonomia, e as idiossincrasias da modernidade periférica, cujo resultado é uma escrita que semantiza a decolonialidade e subsequente crise de autorrepresentação. Assim, a narrativa da cidade grande europeia, que a obra recepciona, é reescrita pelo discurso da diáspora do campo por parte da elite branca empobrecida com o fim do escravagismo. A marca dessa crise no regime de subjetividade é o entrelaçamento dos tempos que cria uma realidade confusa, marcada pelas memórias do deslocamento

que invadem texto e impactam na experiência com a corporeidade, visto que as relações com o espaço se dissolvem à medida que os tempos se fundem. A organização da experiência por meio da situação de crise insinua uma visão muito particular da relação do sujeito com o espaço-tempo que revela os condicionantes sociais, políticos e culturais do corpo, muito além do biológico, embora a narrativa de Ramos recorra às representações do corpo físico.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (2003): "Rede über Lyrik und Gesellschaft". In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, p. 49–68.

Adorno, Theodor W. (1997): *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Anderson, Perry (1986): "Modernidade e revolução". Trad. Maria Lúcia Montes. In: *Novos estudos CEBRAP* 14, p. 2–15.

Barthes, Roland (1987): *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.

Benjamin, Walter (1974): *Gesammelte Schriften*. Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (org.). Frankfurt/Main: Suhrkamp, v. I.2. 1. Ed.

Benjamin, Walter (1984): *Origem do drama barroco*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

Bosi, Alfredo (1982): *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.

Canclini, Néstor García (2001): *Culturas híbridas*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.

Candido, Antônio (2006): *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro azul.

Carvalho, Lúcia Helena (1983): *A ponta do novelo*. São Paulo: Ática.

D'Andrea, Moema Selma (1992): *A tradição re(descoberta)*. Campinas: Unicamp.

De Certeau, Michel (2002): "Histórias de corpos". Trad. Márcia Mansor D'Alessio. In: *Proj. História* 25, p. 407–412.

De Man, Paul (1979): *Allegories of Reading*. New Haven/London: Yale University Press.

Durão, Fábio Akcelrud (2012): *Modernismo e Coerência*. São Paulo: Nankin.

Foucault, Michel (2009): "Outros espaços". In: *Ditos e escritos*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, v. III, p. 411–422.

Freud, Sigmund (2021): *Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose*. EPUBLI.

Freud, Sigmund (2007): *Die Traumdeutung*. Frankfurt/Main: Fischer.

Freud, Sigmund (1999): *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt/Main: Fischer.

Freud. Sigmund (1993): *Hemmung, Symptom und Angst*. Frankfurt/Main: Fischer.

Freud, Sigmund (1982): *Totem und Tabu*. München: Kindler.

Fischer, Jens Malter (1978): *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler.

Freyre, Gilberto (1955): *Manifesto Regionalista de 1926*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.

Frosch, Friedrich (1995): *Die Fährnis des Raumes*. Wien: WUV-Uni.-Verl.

Gimenez, Erwin Torralbo (2005): *Graciliano Ramos – o mundo coberto de penas*. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas.

Han, Byung-Chul (2015): *La Salvación del Bello*. Trad. Joaquín Alberto Ciria Cosculluela. Herder: Espanha.

Jameson, Fredric (2007): *The modernist papers*. London, New York: Verso.

Knaller, Susanne (2003): *Zeitgenössische Allegorien. Literatur, Kunst, Theorie*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Mbembe, Achille (2001): *On the postcolony*. Berkeley: University of California Press.

Nuttall, Sarah (2009): *Entanglement. Literary and cultural reflections on post-apartheid*. Johannesburg: Wits Univ. Press.

Ramos, Graciliano (2014): *Angústia*. Rio de Janeiro: Record.

Ramos, Graciliano (2011): *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record. 45. ed.

Rodrigues, Marco Antônio (2004): *Não só, mas também: criminologia positiva em Angústia, de Graciliano Ramos*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas.

Sarlo, Beatriz (2003): *Una modernidad periférica*. Buenos Aires 1920–1930. Buenos Aires: Nueva Visión.

Schorske, Carl E. (1998): "The idea of the city in European Thought: Voltaire to Spengler". In: *Thinking with history:* exploration in the passage to modernism. Chichester, West Sussex: Princeton University Press, p. 7–55.

Simmel, Georg (2006): *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Schwarz, Roberto (2000): *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34.

Vandertop, Caitlin (2020): *Modernism in the metrocolony*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weigel, Sigrid (1990): *Topographie der Geschlechter*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Williams, Raymond (1989): *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras.

Würzbach, Natascha (2004): "Raumdarstellung". In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar. *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Metzler, p. 49–71.

Xavier, Ismail (2012): *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac & Naify.

Zima, Peter V. (2005): *Ästhetische Negation*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

As marcas da loucura: observações e reflexões de Lima Barreto sobre a doença mental nas obras *Diário do hospício* e *Cemitério dos vivos*

Irenísia Torres de Oliveira

1. O corpo como medida do tempo

A discussão que nos foi proposta na seção 8 do 14º. Congresso Alemão de Lusitanistas, com o tema do corpo-cronômetro, nos faz pensar no corpo como medida do tempo, da história e da memória. A vida do indivíduo, o tempo histórico e a memória encontrariam assim uma referência nas feições, marcas e alterações do corpo, sendo este concomitantemente filho do tempo e criador de formas de tempo.

Neste trabalho, trataremos do tema pensando especificamente na leitura que Lima Barreto (1881-1922) faz dos corpos dos loucos, inclusive de seu próprio corpo, nos períodos em que esteve no hospício. O escritor foi internado duas vezes no Hospital Nacional de Alienados[1] por motivo de delírios alcoólicos e deixou retratada sua experiência em diários e na ficção. A partir desses registros, examinaremos inicialmente como os corpos dos doentes mentais são percebidos e tratados no ambiente da institucionalidade do hospício, no momento da experiência de Lima Barreto, e, em seguida, trabalharemos a ideia desenvolvida pelo autor de que cada louco está fechado, isolado em um

mundo próprio, particular, na qual a comunicação com outros seres humanos não é mais possível.

O ponto de vista de Lima Barreto é o de um estranho no ninho: está entre os loucos com a lucidez intacta e numa situação diferente daquela de quem trabalha no hospício e está acostumado com o ambiente. É uma posição de estranhamento do tipo que a narrativa de ficção muitas vezes cria para renovar o olhar sobre o mundo narrado.[2] No caso da escrita de Lima Barreto, a posição distanciada é dada na própria experiência que ele quer relatar e examinar.

Ao mesmo tempo, essa distância não é impassibilidade ou indiferença. Porque, sendo lúcido, mas tendo episódios de delírio, Lima Barreto sabe que a loucura não é uma situação estritamente do outro, e é capaz de se enxergar nos loucos como espelho e possibilidade. Mais que isso, como aponta Antonio Candido, o escritor percebe que a natureza dos atos alucinados é partilhada por todos os seres humanos e que todos pertencem à mesma humanidade frágil, pois "dentro de cada homem há coisas inesperadas que podem vir para fora" (Candido 1989: 48). Essa relação especular, para o crítico, assume a função de um "compromisso por solidariedade" na obra do autor.

---

1 O Hospital Nacional de Alienados foi uma instituição psiquiátrica criada ainda no Segundo Império no Rio de Janeiro, em 1841, com o nome de Hospício de Pedro II, e foi a primeira com a finalidade de tratamento de alienados no Brasil. Com a Proclamação da República, em 1889, teve o nome mudado para Hospício Nacional de Alienados, e em 1911 passou a ser denominado Hospital Nacional de Alienados, com nova regulamentação. Para informações sobre a instituição psiquiátrica em que Lima Barreto foi internado duas vezes, acessar a Base de Dados História e Loucura, disponível em http://historiaeloucura.gov.br/index.php/hospital-de-pedro-ii. O médico psiquiatra Juliano Moreira foi diretor da instituição de 1903 a 1930 e é retratado por Lima Barreto como uma figura respeitável e gentil (ver Barbosa 1988: 241–242). Ele é considerado o fundador da disciplina da Psiquiatria no Brasil e destaca-se também, na condição de homem negro, pelo combate ao racismo científico no âmbito dessa especialidade.

2 Para um teórico como V. Chklóvski, formalista russo, o estranhamento adquire tal importância que é tido como efeito definidor do procedimento estético. O estranhamento é criado pelo "método de singularização", que procede deslocando a percepção do mero reconhecimento para uma visão desautomatizada do mundo. (Chklóvski 2013: 89–96)

O *Diário do hospício* foi escrito por Lima Barreto por ocasião de sua segunda internação no Hospital Nacional de Alienados, na Praia Vermelha, que se estendeu de 25 de dezembro de 1919 a 2 de fevereiro de 1920. O *Cemitério dos vivos*, romance que ficou inacabado, é a ficcionalização dessa experiência. O autor morre em 1922 e os dois textos só seriam publicados em 1953, mais de trinta anos após a sua morte.

Além dessas duas obras, há representações de loucos e reflexões sobre a loucura em outras obras de Lima Barreto, como no romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), no conto "Como o 'homem' chegou" (1914) e em suas crônicas. A convivência com a doença mental fez parte da vida do autor desde criança. O pai de Lima Barreto foi nomeado em 1891 para trabalhar como almoxarife das Colônias de Alienados na Ilha do Governador, onde a família passaria a viver. Lima Barreto tinha então de nove para dez anos. Quando tinha 21 anos, estudante da Escola Politécnica, ele viu o próprio pai ser acometido por uma doença mental que o levou à aposentadoria. Devido a esse fato, Lima Barreto abandonou os estudos, começou a trabalhar e a levar uma vida boêmia, sempre muito pressionado pela situação familiar e por questões financeiras. Em 1914, ele se internou pela primeira vez no Hospital Nacional de Alienados, em decorrência de delírios provocados pelo alcoolismo. Essa primeira passagem pelo hospício inspirou o conto publicado no mesmo ano, referido acima. A condução do escritor até o local num carro-forte da polícia é trazida para esse conto como uma vivência especialmente traumática.

2. Loucura e tristes fins

No romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, publicado em 1911 no *Jornal do Commércio* e em 1915, em volume, Lima Barreto trata a loucura nas figuras do protagonista, Policarpo Quaresma, e de Ismênia, uma jovem que é sua vizinha. Nesse romance, a loucura é basicamente monomania: a mania da pátria, em Policarpo, e a mania do casamento, em Ismênia. Os dois são seres obcecados cujas vidas consistem na insistência em uma ideia fixa. Embora sejam diferentes, no sentido de que Policarpo é ativo na sua obsessão e Ismênia é passiva e dócil, ambos são afetados de tal forma por suas ideias que terminam morrendo por elas.

A temática da loucura aparece no romance como um traço de personalidade de Policarpo, na obsessão patriótica que o torna um excêntrico

na família, no trabalho e na vizinhança, e surge também como um distúrbio mental agudo, no surto psicótico que ele sofre quando se vê alvo de chacota na imprensa e na cidade inteira, devido ao seu requerimento ao Congresso Nacional para tornar o Tupi a língua oficial do país. Por causa desse surto, Policarpo é internado e aparecem no romance as reflexões sobre o hospício e a loucura. O ponto de vista dessas observações e reflexões é o do visitante:

> ... era uma calma, um silêncio, uma ordem perfeitamente naturais. No fim, porém, quando se examinavam bem, na sala de visitas, aquelas faces transtornadas, aqueles ares aparvalhados, alguns idiotas e sem expressão, outros como alheados e mergulhados num sonho íntimo sem fim, e via-se também a excitação de uns, mais viva em face à atonia de outros, é que se sentia bem o horror da loucura, o angustioso mistério que ela encerra, feito não sei de que inexplicável fuga do espírito daquilo que se supõe o real, para se apossar e viver das aparências das coisas e das aparências das mesmas. (Barreto 2011: 156)

As faces dos loucos, que demonstram apatia, alheamento ou agitação, causam perplexidade e mesmo horror ao visitante. Surgem, para ele, como faces desse mistério que é a fuga inexplicável do espírito para viver de um pensamento desconectado do real, aparências e sombras de aparências, uma caverna ainda mais fantasmagórica e insidiosa que a caverna de Platão. Contrapostos ao natural e ao real, estão as faces transtornadas, o mistério e o mundo espectral dos loucos. No entanto, é digno de nota que o autor modula a noção positiva de real ao referir-se a ela como "o que se supõe o real".

O horror despertado pela observação dos loucos é relacionado também a uma apreensão pela possibilidade de vir a estar na mesma situação, atitude que aproxima o autor desse mundo que ele observa com espanto, mas que sabe ser parte do que é humano.

> Quem uma vez esteve diante desse enigma indecifrável da nossa própria natureza fica amedrontado, sentindo que o gérmen daquilo está depositado em nós e que por qualquer coisa ele nos invade, nos toma, nos esmaga e nos sepulta numa desesperadora compreensão inversa e absurda de nós mesmos, dos outros e do mundo. Cada louco traz em si o seu mundo e para ele não há mais semelhantes: o que foi antes da loucura é outro muito outro do que ele vem a ser após. (Barreto 2011: 156–157)

Embora o narrador seja onisciente e não participe da narrativa de Policarpo, a frase acima o coloca como participante, pelo impacto e a empatia que demonstra. A loucura é sentida "como um gérmen depositado em nós", possível de nos tomar e isolar, de inverter nossa compreensão de tudo e nos "sepultar". Essa percepção de isolamento e de morte na loucura vinha se construindo desde cedo para o autor, portanto era anterior à experiência que ele próprio teria no hospício.

Lima Barreto sabia, muito antes do delírio psicótico, o que era sentir-se isolado por ter uma compreensão de si e do mundo diferente das pessoas à sua volta, e sabia também o que era viver isolado no seu sonho. Quando fez Policarpo ter um surto, ou seja, passar da excentricidade para a crise psíquica aguda, ele já demonstrava entendimento de que a loucura muitas vezes é um patamar do qual se passa. Por isso, a ideia de um gérmen, de algo latente e potencial surge nessa visão da loucura. E esse patamar relaciona-se com a possibilidade de comunicação, de linguagem compartilhada. O louco perde a linguagem de comunicar-se com os demais e também consigo mesmo, perdendo as coordenadas tanto para fora como para dentro de si.

Assim, Ismênia enlouquece de "uma loucura mansa e infantil" (Barreto 2011: 283), como ela mesma era. A ideia de casar-se cresce e toma todo o seu ser, até que ela definha e morre vestida de noiva. Em Ismênia, como em Policarpo, a loucura destaca obsessões sociais, ideológicas, como o patriotismo e a destinação matrimonial da mulher. O romance dá ênfase a essa percepção:

> O general já consultara uma dúzia de médicos, o espiritismo e agora andava às voltas com um feiticeiro milagroso; a filha, porém, não sarava, não perdia a mania e cada vez mais se embrenhava o seu espírito naquela obsessão de casamento, alvo que fizeram ser da sua vida, a que não atingira, aniquilando-se, porém, o seu espírito e a sua mocidade em pleno verdor. (Barreto 2011: 283–284)

É uma obsessão externa que se internaliza. Interessante notar apenas que Policarpo era um excêntrico e um patriota obcecado desde o começo, enquanto Ismênia parecia uma moça muito centrada e acomodatícia até que o casamento, que tinha como certo, termina por não se realizar. Eles tinham em comum, na verdade, a certeza sobre a qual assentaram suas vidas, fosse na grandeza da pátria ou na necessidade do casamento.

No núcleo inabalável da certeza, nesse ancoramento único da emoção, estava o gérmen da loucura.

3. Os escritos do hospício

Lima Barreto escreveu duas obras relacionadas diretamente à experiência no Hospital Nacional de Alienados. O *Diário do hospício* foi escrito durante os 40 dias de internação do autor em 1919, em tiras de papel que ele conseguia com os administradores da instituição. Nos raros momentos de tranquilidade propiciados pela benevolência do diretor, que lhe permitia usar seu gabinete, ele registrava à mão, de maneira quase artesanal mas muito organizada, a experiência no hospício. Ele descreve as várias seções, as condições materiais, registra e analisa as relações com médicos, enfermeiros e internos, relata as histórias e os comportamentos dos doentes com quem convive e procura sempre refletir sobre o fenômeno da loucura e o mistério que ele coloca no centro da busca de sentido da vida pelos seres humanos. Alfredo Bosi observa que também no Diário há "autoanálise de um eu que não só vê e escreve, mas lê, recorda e se julga a si mesmo" (2010: 19). O *Cemitério dos vivos* foi iniciado no mesmo período, sendo a ficcionalização dessa experiência num romance que o autor não chegou a finalizar. No romance, as situações narrativas colhidas da experiência são retrabalhadas pela sensibilidade artística e as reflexões ganham maior densidade.

A partir do *Diário* ficamos sabendo que o hospital era dividido em seções, separadas por gênero e capacidade de pagamento. Os homens entravam pelo Pavilhão de Observação e depois eram direcionados, se fossem indigentes, para a Seção Pinel ou, se fossem pensionistas (pagantes), para a Seção Calmeil, onde tinham acesso a uma biblioteca. Acima dessas divisões, Lima Barreto vê o destino comum de sequestro e sepultamento em vida daqueles que vêm parar no hospício.

> Amaciado um pouco, tirando dele a brutalidade do acorrentamento, das surras, a superstição de rezas, exorcismo, bruxarias etc., o nosso sistema de tratamento da loucura ainda é o da idade média: o sequestro. [...] Aqui no Hospício, com as suas divisões de classes, de vestuário etc. eu só vejo um cemitério. (Barreto 2010: 90)

A impressão de morte nas referências ao hospício é dominante e se consolida no título dado ao romance que ficcionaliza sua experiência na instituição, o *Cemitério dos vivos*. A segregação dos loucos da sociedade em geral cristaliza o isolamento em que se encontram, impondo na prática uma morte social a essas pessoas. A fuga da razão, que deixa o corpo, na imagem criada por Lima Barreto, é selada pelo abandono definitivo, a desistência dos "sãos" de conviver com os "loucos".

Esse corpo abandonado pela razão e pela sociedade perde, no hospício, a individualidade e até a humanidade, e com elas certas prerrogativas, como os direitos à privacidade e à autonomia. Os internos tornam-se um rebanho pastoreado, como diz o autor.

> Que coisa, meu Deus! Estava ali que nem um peru, no meio de muitos outros, pastoreado por um bom português, que tinha um ar rude, mas doce e compassivo, de camponês transmontano. Ele já me conhecia da outra vez. Chamava-me você e me deu cigarros. Da outra vez, fui para a casa-forte e ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. (Barreto 2010: 45)

A internação no hospício, como se vê, suspende certos pressupostos que valem para o comum dos indivíduos, como o direito à privacidade, e neste caso o direito de não expor o próprio corpo. Considerando que Lima Barreto não tinha nenhum tipo de incapacidade mental, mas apenas fora vítima de um surto momentâneo causado pelo alcoolismo, percebe-se que a suspensão do pudor vem com a condição de internado e não com a condição da loucura propriamente. Essa situação está relacionada também a um recorte de classe. Os internos sem recursos lavam a varanda, os banheiros e são tratados como se fossem um rebanho. O próprio funcionário que os "pastoreia" é um português de origem humilde, possivelmente de origem rural, acostumado talvez a lidar com animais. Lima Barreto, entretanto, não se chateia com o fato de o funcionário ser um "pastoreador de loucos", como ele diz. Na verdade, incomoda-se mais com os especialistas livrescos, muito atentos às teorias e classificações e pouco sensíveis às pessoas individuais dos doentes.

Os procedimentos do hospício direcionam-se a apagar a individualidade dos internos. É assim com a nudez e também com a vestimenta. A regra é vestir a roupa fornecida pela instituição, embora, como no caso

de Lima Barreto, o interno tivesse de se submeter a peças de vestuário não adequadas ao seu corpo. Para os loucos qualquer tamanho servia. "Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão" (Barreto 2010: 43). O resultado é o desacerto da roupa com o corpo. "Vestia umas calças que me ficavam pelas canelas, uma camisa que me ficava por dois terços do antebraço e calçava uns chinelos muito sujos, que tinha descoberto no porão da varanda" (Barreto 2010: 46).

Se num primeiro momento, é negada ao interno a condição de intimidade e privacidade, neste segundo momento é negado o direito a uma aparência digna. No desacerto de roupa e corpo, há um fator de rebaixamento e humilhação dessas pessoas, cujos corpos parecem ter perdido os parâmetros de conformidade e decência válidos para as pessoas "normais". Esse decaimento fala bastante, não sobre os loucos, mas sobre a sociedade que os segrega. A suspensão de garantias para setores sociais, em certas condições, denuncia que nessa sociedade certos valores não são universais, mas prerrogativas dependentes da hierarquia social.[3]

As duas situações mostradas acima são vividas ainda no Pavilhão de Observação, primeira etapa da passagem pelo hospício, onde é feita uma triagem para definir se o paciente permanece ou retorna para casa e, em caso de permanência, em que seção fica alojado. Lima Barreto permanece e é encaminhado para a seção Pinel, onde ficam os indigentes. Ele a caracteriza de maneira propriamente trágica: "aquela em que a imagem do que a Desgraça pode sobre a vida dos homens é mais formidável" (Barreto 2010: 48).[4]

---

3 Esse tipo de segregação, num país como o Brasil, ocorre igualmente em presídios, mas também muitas vezes em favelas e bairros periféricos, onde algumas garantias individuais estão quase que permanentemente suspensas. A inviolabilidade do domicílio, por exemplo, nas favelas é muitas vezes desrespeitada pelos próprios agentes do Estado. Esse tipo de suspensão pode se apresentar de maneira ainda mais grave no que se refere a crimes contra a humanidade, como tortura e sequestros, a que estão suscetíveis alguns grupos sociais considerados perigosos, como ocorreu na ditadura militar e continua acontecendo nas periferias das grandes cidades brasileiras.

4 A tonalidade séria e trágica dessa frase remete ao célebre verso da Divina Comédia de Dante, inscrito na porta do inferno, "Deixai toda esperança, vós que entrais".

A precariedade estendia-se do imediatamente relativo ao corpo para o ambiente do quarto. “O mobiliário, o vestuário das camas, as camas, tudo é de uma pobreza sem par” (Barreto 2010: 48). Nessa seção eram internados os que, mesmo tendo educação, não dispunham de recursos nem de proteção, como diz Lima Barreto, assinalando a possibilidade de se permanecer na seção Calmeil, a que era paga, mediante indicação de alguém de prestígio.[5]

Outro aspecto observado por Lima Barreto na seção Pinel era o recorte racial dos internos. Eram quase todos pretos. O autor registra a impressão que lhe causara essa observação num trecho de *Cemitério dos vivos*: “Devido à pigmentação negra de uma grande parte dos doentes aí recolhidos, a imagem que se fica dele, é que tudo é negro. O negro é a cor mais cortante, mais impressionante; e contemplando uma porção de corpos negros nus, faz ela que as outras se ofusquem no nosso pensamento” (Barreto 2010: 211).

Com isso, o autor revela que a seção dos indigentes do Hospital Nacional de Alienados do Rio de Janeiro era uma seção negra. Demonstrava-se, também nesse âmbito, a segregação racial dos negros nas classes mais baixas e desprotegidas da sociedade brasileira, que abolira a escravidão havia pouco mais de 30 anos.

A imagem utilizada pelo autor, de que a predominância da cor negra “ofuscava” as outras cores, fazendo com que tudo se enegrecesse, também é significativa. Lima inverte o esperado, a ideia de que a claridade é que ofusca. Não, aqui são os corpos negros em maioria e na sua nudez completa, que projetam a negritude segregada sobre os poucos brancos companheiros de infortúnio. Nessa imagem cheia de consequências,

---

5 Depois de alguns dias na seção Pinel, Lima Barreto é transferido para a Calmeil por designação do diretor do Hospital. Perguntado por Juliano Moreira onde gostaria de ficar, ele escolhe transferir-se para a Calmeil. Depois escreve no diário que prefere estar lá por causa da biblioteca (Barreto 2010: 51). Percebe-se que o escritor, mesmo sem ser pagante, acabou tendo um tratamento especial no hospício: “a sua profissão de literato (e não os serviços prestados na função de amanuense do Estado) lhe serviu de credencial e moeda de diferenciação naquele lugar que tendia a transformar todos os pacientes num conjunto indistinto. Lá ele era escritor e, como tal, dos poucos a receber lápis e papel da própria direção” (Schwarcz 2017: 392).

Lima Barreto propõe que a cor da indigência e da exclusão no Brasil era preta, ainda que houvesse brancos na mesma situação.[6]

Outra dimensão importante trazida pelo autor é a da Medicina, observada aqui no relacionamento com os médicos e no poder que estes adquirem sobre os pacientes, quando se trata de doença mental. Lima Barreto registra no diário o medo que experimentara diante do "alienista" responsável por seu tratamento. Tinha medo de ser usado como cobaia. "Não lhe tenho nenhuma antipatia, mas julgo-o mais nevrosado e avoado do que eu. É capaz de ler qualquer novidade de cirurgia aplicada à psiquiatria em uma revista norueguesa e aplicar, sem nenhuma reflexão preliminar, num doente qualquer" (Barreto 2010: 56).

Se esse era um perigo que existia para qualquer paciente diante da autoridade médica, para o doente mental se mostrava ainda mais agudo, porque este era visto como alguém que não podia tomar decisões sobre si. Ele ficava completamente à mercê do médico e da família. No romance, a elaboração do medo registrado no diário ressalta esse desamparo: "Pela primeira vez, eu senti a desgraça e o desgraçado. Tinha perdido toda a proteção social, todo o direito sobre o meu próprio corpo, era assim como um cadáver de anfiteatro de anatomia" (Barreto 2010: 90).

É preciso lembrar que Lima Barreto foi internado na instituição psiquiátrica por causa de delírios alcoólicos e lá ficou por quarenta dias. Os delírios sobrevieram ainda por um tempo, mas eram transitórios e a condição básica do escritor era de lucidez. A escrita do diário comprova isso.[7] Mesmo nessas condições, ele fica à mercê do alienista e de suas decisões sobre o tratamento. Mais uma vez se demonstra que não era a condição psiquiátrica do interno que gerava a perda de autonomia, mas a própria internação. Lima Barreto mostra que essa relação de poder

---

6 Esse ofuscamento, quando interpretado com preconceito, quando não pensado na estrutura social, foi explicado de maneira racista na passagem do século XIX para o XX no Brasil. Na época, com base em pseudoteorias raciais, os "fracassos" e "desajustes" dos negros foram explicados como limitação intelectual e degeneração racial. Essa concepção racista foi denunciada centralmente no primeiro romance de Lima Barreto, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, publicado em 1909.

7 Sobre o *Diário* observa Alfredo Bosi: "O que me impressiona é o efeito de serena lucidez que sai destas páginas escritas em um asilo de alienados" (2010: 11).

completa e instantânea do médico sobre o interno é inquietante e problemática do ponto de vista do paciente, embora pudesse parecer natural para os médicos e para a sociedade. Ele alerta para uma situação de possível violação dos direitos humanos, que não podem ser revogados por qualquer condição psiquiátrica.

O "arrepio de medo" de Lima Barreto diante do alienista "avoado" revela-se ainda mais pertinente quando sabemos que na década seguinte seriam introduzidos oficialmente no rol de tratamentos da doença mental procedimentos como a leucotomia e a lobotomia.[8] Estas eram chamadas na época de "psicocirurgias", intervenções cirúrgicas no cérebro para atingir objetivos psíquicos ou comportamentais no paciente. Elas foram praticadas no Brasil no período de 1936 a 1956 e deixaram um rastro de abusos e violência médica que não poupou sequer crianças. Além disso, eram tratamentos experimentais, com altas taxas de mortalidade e insucesso. Foram, na prática, experimentos com seres humanos, ferindo inclusive o Código de Nuremberg, de 1947, que ainda foram utilizados pelos nove anos seguintes e tiveram a sua aplicação interrompida apenas com a chegada dos psicofármacos (Masiero 2003: 549-572).

O Hospital Nacional de Alienados reproduzia em suas dependências, como num microcosmo, a estrutura social e as hierarquias do país. As observações de Lima Barreto mapeiam os problemas e ações que atuavam para a desagregação e a violência social e para a reprodução das imensas desigualdades que nos constituíam como país de passado colonial e escravista. Como é próprio da literatura, esses problemas se mostram em várias dimensões, podendo se revelar em questões da política de Estado no tratamento da doença mental, como a denúncia da opção pelo medieval "sequestro" dos loucos; ou sociais, como a separação das seções pelos que pagam ou não; ou raciais, quando a seção de indigentes se revela basicamente uma seção para negros; ou institucional, quando a instituição médica e seus representantes constituem-se num poder absoluto diante do indivíduo declarado doente.

---

8 "Internado nas primeiras décadas do século XX, Lima foi poupado de toda a parafernália que seria inventada anos depois para conter o delírio. Eletrochoques, lobotomia e uma farmacologia especializada pretendiam conter os excessos de pacientes que eram entendidos como o outro lado da ordem civilizada" (Schwarcz 2017: 389).

4. A solidão da loucura

Outra impressão que se consolidou em Lima Barreto com a experiência no hospício foi a de que a loucura isolava cada indivíduo num mundo próprio, pois ali nenhuma comunicação válida se estabelecia. As falas dos loucos resultavam em ruído e incoerência. Lima Barreto se via também isolado escrevendo suas notas em meio a esse desencontro geral:

> Ao pegar agora no lápis para explicar bem estas notas que vou escrevendo no Hospício, cercado de delirantes cujos delírios mal compreendo, nessa incoerência verbal de manicômio, em que um diz isto, outro diz aquilo, e que, parecendo conversarem, as ideias e o sentido das frases de cada um dos interlocutores vão cada qual para o seu lado, eu me lembro muito bem que um amigo de minha família, médico ele mesmo de loucos, me deu logo ao adoecer meu pai, o livro de Maudsley, *O crime e a loucura*. (Barreto 2010: 60)

A experiência de estranhamento, que o escritor experimentara em casa, na família, no trabalho, nos grupos de intelectuais, aqui se potencializa e se apresenta como um problema levado ao limite, que diz respeito aos requisitos mínimos para a comunicação entre os seres humanos, ou, como ele diz, um indispensável estoque comum de ideias.

> Estou entre mais de uma centena de homens, entre os quais passo como um ser estranho. Não será bem isso, pois vejo bem que são meus semelhantes. Eu passo e perpasso por eles como um ser vivente entre sombras – mas que sombras, que espíritos?! As que cercavam Dante tinham em comum o *stock* de ideias indispensável para compreendê-lo; estas não têm mais um para me compreender, parecendo que têm um outro diferente, se tiverem algum. (Barreto 2010: 59)

De fato, quando se refere aos internos como comunidade, é com a visão de que eles constituem uma massa que é sequestrada da sociedade para viver nesse cemitério dos vivos que é o hospício. Seu destino comum é a morte em vida à qual foram condenados. No mais, a individualização severa produzida pela loucura[9] impede o trânsito comunicativo coerente e válido. Cada um está restrito ao seu mundo.

A única observação no sentido de um trânsito, feita por Lima Barreto no diário, é a de que alguns loucos "imitam" ou "copiam" palavras (principalmente as de baixo calão) e gestos de outros. Com isso ele se pergunta, numa nota, se haveria "contágio na loucura" (Barreto 2010: 119).

No capítulo do *Diário do hospício* intitulado "Alguns doentes", Lima Barreto descreve internos e relata os delírios e obsessões, a afasia, as oscilações entre agitação e atonia, as relações truncadas e os desencontros que acontecem no ambiente do hospício. A ideia de que a loucura particulariza e isola o indivíduo numa intransitividade sem recurso vem das suas tentativas de estabelecer comunicação. Nessas tentativas, ele invariavelmente se frustra porque, mesmo aqueles que se dispõem ao diálogo e parecem merecer alguma credibilidade, terminam por revelar os distúrbios que os trouxeram até ali, seja pelo exagero, seja pela invenção delirante de situações e personagens, seja pela mania de perseguição.

É a partir de seu próprio sentimento de solidão no hospício que ele ajuíza da loucura como a quebra de um elo com os outros seres humanos, no que diz respeito a uma possibilidade de comunicação válida. No romance *Cemitério dos vivos*, o problema aparece ficcionalizado: "Conversar com os colegas era quase impossível. Nós não nos entendíamos. Quando a moléstia não os levava para um mutismo sinistro, o delírio não lhes permitia juntar coisa com coisa" (Barreto 2010: 185). O escritor registra, inclusive, a dificuldade de acompanhar a conversa entre seus companheiros de hospício. Em breve anotação no diário, ele diz: "Conversa de loucos. Dificuldade de reproduzi-la e o delírio também" (Barreto 2010: 117).[10]

A comunicação surge assim como uma questão fundamental nesses escritos. A maior angústia de Lima Barreto, além das condições precárias dos internos, era com a incompreensão mútua e com a falta de perspectiva de explicação e resolução. Ele desejava se conectar a um sentido comum com seus companheiros de hospício, encontrar algum veio de lucidez, mas desanimava quando percebia que mesmo as falas aparentemente factuais, sensatas e racionais estavam infiltradas pelos gérmens de uma fantasia que cortava os elos de contato.

---

9 "Que dizer da loucura? Mergulhado no meio de quase duas dezenas de loucos, não se tem absolutamente uma impressão geral dela. Há, como em todas as manifestações da natureza, indivíduos, casos individuais, mas não há ou não se percebe entre eles uma relação de parentesco muito forte. Não há espécies, não há raças de loucos, há loucos só" (Barreto 2010: 69).

10 Lima Barreto fazia anotações sobre o cotidiano no hospício – acontecimentos, descrições e diálogos – visando à sua ficcionalização, tanto que às vezes a ficção já se inicia nas próprias páginas da escrita íntima.

Abordando o tema da loucura, Lima Barreto apresentou questões de maneira sensível que mais tarde se mostrariam significativas em novas abordagens psiquiátricas. Partindo da atenção à pessoa dos loucos e buscando alguma forma de trânsito com eles, é que a psiquiatria brasileira iria desenvolver outra concepção de tratamento psiquiátrico décadas mais tarde.

A ideia da loucura como "a razão que se ausenta do corpo" ou o "enterramento do espírito" (Barreto 2011: 155) leva ao impasse que Lima Barreto traz em seus escritos do hospício. A expectativa por uma resposta dos loucos em termos de racionalidade "normal" resultava sempre em frustração. Mas a comunicação podia se dar por outros caminhos. Nise da Silveira, primeira mulher psiquiatra brasileira, buscou canais de contato não pela racionalidade, mas pelos afetos. E foi justamente no âmbito da expressão pela arte e do trabalho dos afetos que ela revolucionou o tratamento mental no Brasil.

5. Um corpo sem tempo?

No artigo "Sobre o tempo da loucura em Nise da Silveira" (2007), Guimarães e Saeki operam no mesmo campo semântico e metafórico de Lima Barreto para definir o hospício. Elas se referem ao "tempo morto", ao "presente enorme e vazio" dos hospitais psiquiátricos.

Como as autoras avaliam, baseando-se em G. J. Withrow, o ambiente e os procedimentos do hospício interferem na percepção de duração, atuando muitas vezes para dificultá-la. Na internação psiquiátrica, "o estado geral da pessoa encontra-se afetado, o uso de drogas psicotrópicas interfere na senso-percepção e o confinamento em locais frios e escuros sem o recurso de relógios/calendários é lugar comum" (Guimarães/Saeki 2007: 533). Até mesmo a idade dos internos pode deixar de ser um conhecimento disponível, seja porque eles já entram na instituição sem essa informação, seja porque depois passam a ignorá-la.

Essa situação se agrava se considerarmos que a internação psiquiátrica não tem um prazo definido para a alta e os tratamentos também não possuem um tempo fixo. Um paciente pode ficar internado por meses ou anos. Lima Barreto acreditava que os médicos tendiam a manter o paciente internado, muitas vezes por insegurança. Ele menciona o caso de um doente internado pelo tempo de trinta anos.

Nise da Silveira revolucionou o tratamento psiquiátrico em sua época, dedicando-se principalmente a doentes psicóticos com muitos anos de internação. Ela rejeitou e se contrapôs firmemente aos tratamentos psiquiátricos praticados na época – a aplicação de eletrochoques e a realização de psicocirurgias (lobotomia e leucotomia) –, por considerá-los violentos. No artigo referido acima, as autoras enfocam o trabalho desenvolvido pela psiquiatra a partir de 1946 no STOR – Setor de Terapia Ocupacional para Reabilitação do Centro Psiquiátrico Nacional no Rio de Janeiro, ressaltando que a proposta de Nise trazia uma percepção nova da relação dos doentes com o tempo.

Um dos itens mais comuns da avaliação psiquiátrica era verificar a orientação da pessoa em relação ao tempo-lugar externo: Que dia é hoje? Que horas são? Que lugar é este? Respostas não adequadas resultavam no parecer sobre o doente como "desorientado no tempo e no espaço".[11] Na sua proposta de abordagem, Nise da Silveira buscou outra forma de entender o paciente, sem submetê-lo diretamente aos padrões de normalidade esperados. Isso implicava uma mudança na relação médico-paciente. "Nise colocara a questão do tempo do paciente psiquiátrico, destacando a impossibilidade de comunicação e, portanto do estabelecimento de uma relação satisfatória entre duas pessoas, se cada uma delas estiver vivendo em espaço e tempo diferentes" (Guimarães/Saeki 2007: 536). O psiquiatra deveria procurar entender a situação vivida pelo doente em seu próprio espaço-tempo interior, como aponta Nise (Silveira *apud* Guimarães/Saeki 2007: 536).

Entretanto, havia uma dificuldade em definir esse tempo-espaço interiorizado. As autoras destacam a orientação dada pela psiquiatra no sentido de buscá-lo na história de vida de cada paciente.

> Nise verificou ter sido a partir de uma intensa situação afetiva que o fluir do tempo "estancou" para as pessoas com grande sofrimento psíquico. As ideias, os afetos que permanecem dominantes durante todo o curso do processo psicótico, derivam sempre das situações que absorviam o indivíduo antes da doença, como se o tempo parasse. (Guimarães/Saeki 2007: 537)

---

11 "No Hospício, o alienista que o examinara, na Secção Pinel, anotou as seguintes observações sobre o doente: (…) 'Perfeitamente orientado no tempo, lugar e meio (...)'" (Barbosa 1988: 238).

A terapêutica, portanto, deveria tentar encontrar o doente no tempo paralisado pela emoção intensa, que define o relógio psíquico. Corroborando a percepção de Nise, Lima Barreto relata o caso de um antigo funcionário da Central em que essa ideia de "tempo parado" apresenta-se claramente.

> O [assassino] da Seção Pinel é um velho, que anda sempre irrepreensivelmente vestido, muito limpo, engravatado, e foi empregado na Central, não sei com que título. Matou um colega, não me disseram por que motivo; mas o certo é que a sua aparência calma, de homem normal, causa um engano à primeira vista.
>
> Passa assim dias, meses; mas lá vem um minuto, à noite ou de dia, em que ele sai da seção, fazendo gestos de fúria, de raiva e raivosamente a exclamar referindo-se à sua vítima:
>
> – Dá-me um descanso, miserável! (Barreto 2010: 89–90)

Aquele que, para Lima Barreto, aparece como o momento da "anormalidade" é justamente o localizador do tempo em que o doente está e que, parado na sua intensidade, subjuga as coordenadas de vida dessa pessoa e a isola do tempo externo e relacional.

O tempo presente infinito e vazio do hospício reforça aquele tempo parado da emoção intensa de cada interno psicótico. A repetição dos dias, meses, como diz Lima Barreto, não desloca o doente do evento de ruptura, que pode se manifestar novamente a qualquer momento como efeito da aceleração do afeto subjetivo ("a velocidade da torrente de emoções") (Guimarães/Saeki 2007: 535).

Os parâmetros da possibilidade de comunicação com os doentes são propostos por Nise como sendo a tríade espaço-tempo-afeto, na qual a expressão simbólica e a construção do sentido da existência dessas pessoas torna-se possível.

6. Considerações finais

Lima Barreto apresenta em seus textos do hospício as marcas da loucura nos corpos dos que se encontram internados no Hospital Nacional de Alienados, instituição que em seu tempo abrigava pessoas que precisavam de tratamento psiquiátrico. Essas marcas dizem do tempo que atravessa esses corpos, como tempo histórico e como tecido da construção de si.

Em suas reflexões, o autor pensa os loucos como corpos dos quais a

razão fugiu. Como vimos, esses "corpos sem razão", ao serem internados, principalmente se são indigentes, sofrem um processo de despojamento quase completo. Eles perdem suas próprias roupas e até suas medidas, ao lhe serem atribuídas roupas da instituição e diferentes do seu tamanho; com isso perdem também simbolicamente a identidade e o papel que tinham fora do hospício. Perdem a privacidade, ao terem de se desnudar junto com outros no banho. Perdem a autonomia sobre seus próprios corpos, ficando completamente à mercê da autoridade médica e institucional. Perdem a convivência social e a comunicação, confinados no hospício e na loucura. Perdem a vida numa internação que pode se estender por décadas. E perdem o próprio sentido do tempo no tempo morto da instituição psiquiátrica.

É como se todas as outras perdas decorressem da primeira, do corpo que perdeu a razão. Mas, na verdade, essas perdas são marcas do tempo histórico de uma sociedade em que a razão é vista praticamente como a única dimensão do humano. A revolução do tratamento psiquiátrico por Nise da Silveira baseou-se na lembrança de que os seres humanos possuem outras dimensões e que elas são tão significativas e reais como a capacidade racional de pensar, agir e interagir. E ela se dedica a abrir caminho para que essas outras dimensões – afetivas, intuitivas, artísticas – se manifestem e se desenvolvam, reelaborando um outro sentido do tempo e da vida para os internos.

A perplexidade de Lima Barreto diante da impossibilidade de comunicação e de cura que ele via nos loucos diz respeito àquele primeiro pensamento sobre a razão. O escritor busca alguém para conversar e não encontra. Mas encontra histórias de vida, verdadeiras ou fantasiosas, coerentes ou truncadas, esgares, balbucios, gestos, com os quais vai enchendo suas notas e dando sentido ao seu próprio tempo morto no hospício. De certa forma, Lima Barreto faz consigo mesmo o que Nise desenvolveu como tratamento, sem perceber que a escrita literária reconstruía e reforçava o tecido emocional que lhe sustentava a razão.[12]

O corpo-cronômetro, portanto, depende desses atravessamentos da história social e individual, da maneira como as sociedades constroem identidades, como acolhem ou segregam os diferentes, e também de como a psique humana em sua complexidade sustenta ou cede ante às pressões do tempo e dos acontecimentos. O corpo mede e é medido pelo tempo, que pode ser doença e também saúde.

Bibliografia

Barbosa, Francisco de Assis (1988): *A vida de Lima Barreto: 1881-1922*. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Barreto, Lima (2010): *Diário do Hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify.

Barreto, Lima (2011): *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Penguin.

Base de Dados História e Loucura. Coordenação Cristiana Facchinetti. In: http://historiaeloucura.gov.br/index.php/hospital-de-pedro-ii. (Acesso em: 25.11.2022).

Bosi, Alfredo (2010): "O cemitério dos vivos: testemunho e ficção" (Prefácio). In: Barreto, Lima. *Diário do Hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, p. 11–39.

Candido, Antonio (1989): "Os olhos, a barca e o espelho". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, p. 39–50.

Chklóvski, Victor (2013): "A arte como procedimento". In: Todorov, Tzvetan. *Teoria da Literatura:* textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, p. 83–108.

Guimarães, Jacileide/Saeki, Toyoko (2007): "Sobre o tempo da loucura em Nise da Silveira". In: *Ciência & Saúde Coletiva* 12 (2), p. 531–538. FapUNIFESP (SciELO). http://dx.doi.org/10.1590/s1413-81232007000200029

Hidalgo, Luciana (2008): *Literatura da urgência: Lima Barreto no domínio da loucura*. São Paulo: Annablume.

Masiero, André Luis (2003): "A lobotomia e a leucotomia nos manicômios brasileiros". In: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 10 (2), p. 549–572. Fap UNIFESP (SciELO). http://dx.doi.org/10.1590/s0104-59702003000200004

Schwarcz, Lilia Moritz (2017): *Lima Barreto:* Triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras.

A morte, a velhice e a enfermidade vistos por Rubem Fonseca e Ignácio de Loyola Brandão

Ute Hermanns

Escrever sobre a doença, a enfermidade e a morte na literatura brasileira é um desafio para @s autor@s brasileir@s, uma vez que a sociedade capitalista exige dos seus cidadãos uma disposição e uma dinâmica para enfrentar os desafios do cotidiano que não permitem se debruçar sobre a face oculta da vida.

Durante uma viagem à Alemanha em 1994, o escritor Ignácio de Loyola Brandão convive com Caio Fernando Abreu que já estava com aids e anota um comentário que Abreu fez nesta viagem:

> Vamos morrer! Todos. Só não sabemos quando. Sempre achamos que podemos adiar. Vivemos com a certeza de que não vamos morrer. O problema com a aids é que ela cancela o adiamento. É um despertador, vai tocar, pode ser logo, e não podemos apertar o stop. Enquanto ele não toca, cada instante é uma eternidade, e adoro estes longos momentos. A minha morte está anunciada. No entanto, você pode morrer antes de mim. O dificil é acostumar com a idéia de que o meu fim pode estar muito próximo. Mas a intensidade que a vida ganha, o significado dos gestros, isto só pode perceber e definir quem vive como eu. Não dá para transmitir o que representa olhar para esse lago, ver as pessoas passeando, enxergar o vento, sentar e escrever, pensando que podem ser as últimas frases. (Brandão 1997: 99)

Assim comenta Caio Fernando Abreu o seu estado nessa sua última viagem à Alemanha, que Ignácio de Loyola Brandão comenta em *Veia bailarina*, sua autobiografia que será tema deste artigo. Abreu conseguiu enxergar a própria morte a partir do diagnóstico da aids. A imagem do relógio que transmite, vive na tensão de poder parar a qualquer momento. Abreu define o momento da morte como algo fantástico, como momento glorioso e escreve:

> A morte, fantasticamente, deveria ser precedida de certo clima, de certa preparação. Certa grandeza. (Brandão 1997:100)

Ignácio de Loyola Brandão na época admira o colega radiante e estimado pelo público. Caio Fernando Abreu descreve a situação limite na qual a doença o remete. Ao mesmo tempo que se vê privilegiado por ter uma morte anunciada, torna-se inviável para ele a ideia de talvez poder adiar a sua vida. Enquanto Caio Fernando Abreu descreve a possibilidade real da morte e a distância e/ou não-distância dela, ele nos lembra que a morte anunciada na literatura brasileira levou várias vezes a grandes momentos. Por exemplo, em *A Hora da Estrela*, Clarice Lispector prepara o grande momento da morte de Macabéa com os sonhos de um casamento e consultas da cartomante, quando ela sofre o grande acidente com uma Mercedes atropelando ela quando atravessa a rua. Também temos a morte de Mocinha em *Viagem a Petrópolis*: depois de uma odisseia resultando numa segregação da família por causa de sua fragilidade idosa, Mocinha está curtindo a sua liberdade quando se encosta ao tronco de uma árvore e adora poder contemplar as montanhas de Petrópolis. Durante a sua viagem do Rio de Janeiro a Petrópolis, acompanhada por uma parte da família do Rio de Janeiro, que não quer mais cuidar dela, Mocinha navega nas suas lembranças e recordações dos tempos passados há muito tempo, fenômeno esse típico para pessoas à beira da morte:

> O marido apareceu-lhe de paletó – achei, achei! O paletó estava pendurado o tempo todo no cabide. Lembrou-se do noma da amiga de Maria Rosa, daquela que morava defronte: Elvira, e a mãe de Elvira até era aleijada. As lembranças quase lhe arrancavam uma exlamação. (Lispector 2020: 69)

E sofre de dores no corpo:

> – Que cama dura, disse bem alto no meio da noite.
> É que se sensibilizara toda. Partes do copro de que não tinha consciência há longo tempo reclamavam agora a sua atenção. (Lispector 2020: 68)

E no final vive o grande momento da sua morte anunciada:

> Mocinha sentou-se numa pedra que havia junto de uma árvore, para poder apreciar.[...] E tinha muito passarinho que voava do abismo para a estrada. A estrada branca de sol se estendia sobre um abismo verde. Então, como estava cansada, a velha encostou a cabeça no tronco da árvore e morreu. (Lispector 2020: 74)

A autora mostra que a velhice tem um estigma social na sociedade brasileira: quando os laços familiares não são muito estreitos, não há sossego para a pessoa idosa. Assim ela nos conduz à análise de Simone de Beauvoir sobre o tratamento da pessoa idosa na sociedade capitalista. Na sua obra *La Vieillesse*, Simone de Beauvoir analisa o significado da idade nas mais diversas culturas e, para as sociedades capitalistas, e chega a uma conclusão:

> Dans le monde capitaliste, l'interêt à long terme ne joue plus: les privilegiés qui decident le sort de la masse ne redoutent pas de le partager. Quand au sentiment humanitaire, en dépit de bavardages hypocrites, ils n'interviennent pas. L'économie est basée sur le profit, c'est à lui pratiquement que toute la civilisation est subordonnée: on ne s'interesse au matériel humain que dans la mesure ou il rapporte. Ensuite on le jette. (Beauvoir 1970: 12)

Numa sociedade capitalista, constata Simone de Beauvoir, a civilização sempre é submetida à economia: A matéria humana é foco de interesse na medida em que ela rende. Os privilegiados não mais pensam na possibilidade de dividir o seu bem-estar com a maioria do povo. E quando o povo acaba de cumprir o seu dever, não mais merece atenção e não conta mais.

Beauvoir descreve também que cada jovem fica incrédulo quando recebe pelas pessoas idosas uma visão da própria vida no futuro em diversas facetas. Na frente desta visão, o jovem fica perplexo porque uma voz interior lhe diz que algo do gênero não ocorrerá nunca com ele, o jovem. Sendo jovem, poucas pessoas querem se dar conta do tempo cronometra-

do de cada um e da certeza quase inévitável que um dia, o jovem também se tornará uma pessoa idosa e frágil. Simone de Beauvoir focaliza em primeiro lugar a idade vinculada à mulher, mas ela também entrevista e lê obras de muitos autores que escreveram sobre a idade.

A imagem do homem doente e idoso na literatura brasileira

A partir dos anos 1960 a literatura brasileira incorpora um *locus* novo, o seja, a grande cidade, a metrópole com suas particularidades: a fragmentação, a vida paralela, a linguagem falada e a gíria. Esta literatura desenvolvida no Brasil tanto analisa a industrialização rápida como também a crescente capitalização do Brasil. O milagre econômico brasileiro e a ditadura militar tiveram o efeito que as vozes críticas na literatura do mesmo período apontam para misérias e comentam desenvolvimentos infelizes e injustos.

Tornou-se claro, por causa da migração das pessoas da zona rural aos centros urbanos e da industrialização destes, que não era mais possível os jovens tomarem conta da pessoa envelhecendo, idosa na casa do lugar de origem. Os jovens viviam muitas vezes longe dos parentes ou os jovens até talvez não mais tinham familiares, ou seja, a pessoa idosa passou a ser abrigada e cuidada em asilos ou lares de idosos, longe do alcance da família ou mesmo na anonimidade da grande cidade.

Da mesma maneira, fica evidente no cotidiano, que é corriqueiro evitar falar em doenças e velhice na sociedade brasileira. Existe uma certa idealização da juventude e da sua beleza. Ninguém quer aparecer uma pessoa idosa ou velha. Sempre se recorre a expressões como "Você não parece ter essa idade" ou "não diga que está velho" ou "você é uma mulher/ um homem experiente", fato esse também discriminado pela Simone de Beauvoir ao escrever o seu tratado:

> Quand je dis que je travaille à un essai sur la vieillesse, le plus souvent on s'exclame: «Quelle idée!...Mais vou n'êtes pas la vieille!... Quel sujet triste...» (Beauvoir 1970: 8)

A partir dos anos 1960 e 1970 se destacam na literatura brasileira dois autores: Rubem Fonseca[1] e Ignácio de Loyola Brandão[2] que sempre observaram o desenvolvimento capitalista na sociedade brasileira com um olhar crítico e esboçaram desde os anos 1960, dentro do realismo feroz,

uma literatura que preza o anti-herói e se ocupa das condições de vida da pessoa metropolitana.

---

1 Rubem Fonseca nasceu em 11.05.1925 em Juiz de Fora, Minas Gerais, e faleceu em 15.04.2020 no Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Estudou direito na Universidade de Harvard, participou da CPOR, unidade de elite do exército brasileiro, trabalhou como comissário de polícia, advogado e diretor da Sociedade de eletricidade LIGHT, e chefiou o Departamento de Cultura da cidade do Rio de Janeiro. Depois de sua aposentadoria continuou escrevendo roteiros, contos, ensaios e romances. Com os seus contos *Os Prisoneiros* e *A coleira do Cão* revolucionou o conto na década de 1960. Em 1976 a sua coletânea *Feliz Ano Novo* foi censurada e somente 20 anos depois, Fonseca ganhou o processo contra o Ministério da Cultura. Fonseca escreveu mais antologias, como *O Cobrador*, *O buraco na parede*, *Ela e outras mulheres*, *Romance Negro*, *Histórias de amor*, crônicas como *O romance morreu*, romances como *Agosto*, *O selvagem da Ópera*, *Bufo e Spallanzani*, *Neste mundo prostituto só amores guardei do meu charuto*. O romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* foi escrito durante suas estadias em Berlim, sobretudo em 1989, quando vivia na cidade como bolsista do Berliner Künstlerprogramm do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico. Fonseca recebeu vários prêmios literários, entre eles: o prêmio Juan Rulfo, o prêmio Camões e o prêmio Machado de Assis para a sua obra.

2 Ignácio de Loyola Brandão nasceu em 31.07.1936 em Araraquara, São Paulo. O pai era ferroviário e gostava de ler. Desde cedo, Loyola Brandão se interessou pela literatura. Formou-se em jornalismo e mudou-se para São Paulo onde trabalhou no jornal *Última Hora*. Mudou-se para a Itália para se tornar roteirista, publicou o seu romance *Zéro* em 1974, que foi censurado em 1976 no Brasil. Continuou escrevendo romances, tais como: *Não verás país nenhum*, *O verde violentou o muro*, *O beijo não vem da boca*, *O Ganhador*, *O Anjo do Adeus*, *O Anônimo Célebre*, *Desta terra nada vai sobrar a não ser o vento que sopra sobre ela*, e *Deus, o que quer de nós* e contos *Cadeiras Proibidas*, *As cabeças de segunda-feira*, *Se for para chorar que seja de alegria*, *O mel de Ocára*.

Passou uma temporada na Alemanha de 1982-1984 como bolsista do Berliner Künstlerprogramm do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico, onde escreveu *O verde violentou o muro*. Voltou ao Brasil e trabalhou em vários jornais, encenou com Johann Kresnik a peça de teatro *Zéro*, sempre escrevendo e publicando biografias, romances e contos. Escreve até hoje uma coluna no jornal *O Estado de São Paulo*. Em 2019 ingressou na Academia Brasileira de Letras ocupando a cadeira no 11 seguindo Hélio Jaguaribe. Recentemente colaborou com a crônica *Mário lia e comentava Macunaíma para as crianças* no programa *100 Anos Semana de Arte Moderna 1922 – Exposição das edições de Macunaíma* do Ibero-Amerikanisches Institut, Berlim (10 de maio até 7 de julho de 2022).

Nota-se na escrita deles que ambos discorrem explicitamente sobre a doença, a enfermidade e a morte. Podemos até dizer que eles mostram que o Brasil ocupa o lugar de uma vanguarda triste em relação a esses temas. Porquê? Parece que os dois escritores se debruçam sobre a dicotomia da sociedade capitalista que dificulta o acesso dos cidadãos idosos à uma vida orientada às necessidades das pessoas doentes e velhos.

O mundo descrito, tanto na ficção do conto de Rubem Fonseca, intitulado *Onze de Maio* da antologia *O Cobrador*, como na autobiografia *Veia bailarina* de Ignácio de Loyola Brandão sobre a operação de um aneurisma que vivenciou, abordam duas fases do capitalismo feroz do Brasil que condiz em parte com o nosso mundo globalizado atual.

No entanto, os dois autores mostram nos seus textos que o indivíduo pode ser capaz de enfrentar com astúcia e criatividade o modelo que a sociedade parece prever para pessoas envelhecidas e doentes que se encontram fora do processo produtivo do mundo do trabalho.

O conto *Onze de Maio* – uma autor-ficção[3]

Esse pensamento fica evidente no conto *Onze de Maio* da coletânea *O Cobrador*. Trata-se de um narrador auto-diegético em um asilo que examina o seu ambiente sob vários aspectos. O conto contém elementos biográficos mostrando que não se trata apenas de uma abordagem ficcional, mas também de um conflito pessoal do autor em relação ao próprio processo do envelhecimento e da segregação da pessoa idosa na sociedade em que vive: o dia 11 de Maio é a data do aniversário de Rubem Fonseca. O asilo onde fica internado o protagonista José se chama *Lar Onze de Maio*. O segundo indício para a autor-ficção consta no nome do protagonista: José, que é o primeiro nome do autor José Rubem Fonseca. O narrador do conto é ex-professor de história e é uma pessoa dinâmica, obstinada e curiosa. Não quer se submeter às regras de nenhuma instituição, muito pelo contrário, quer conhecê-las e enfrentá-las porque desconfia delas e as considera logo de início inapropriadas para a sua vida. Além disso, está revoltado por não se conformar com a sua aposentadoria e esboça um apocalipse holocaustiano para os idosos neste asilo:

---

3 Veja também: Hermanns 2010: 173–192.

> Foi um absurdo terem me aposentado. Foi tudo tão de repente. Eu ainda poderia ter ensinado durante muitos anos. Meus alunos adolescentes eram, na maioria, consumados imbecis, mas sempre existiam um ou dois, em cada classe, para quem valia a pena o esforço de preparar e dar a aula [...] Mas subitamente eu não estava mais em uma sala de aula, havia uma guerra, em que os velhos, os doentes, eram mortos e queimados num forno e a chaminé do forno era igual à do Lar Onze de Maio. Um pesadelo nietzschiano. (Fonseca 2000: 562)

A autor-ficção é um posicionamento do autor-escritor, que cria uma visão futura sobre si mesmo, aposentado sem querer, e tendo que entrar numa guerra de resistência, quando velho.

Depois de uma breve fase de aclimatização, as circunstâncias de vida, às quais são submetidas os moradores, se delineiam claramente no o-lhar do protagonista: José tenta descobrir e analisar os mecanismos da organização e da estrutura do Lar Onze de Maio, porque comenta na sua descrição das alas e da comida: "Deve haver uma razão para isso." e "Deve haver também uma razão para isso" (Fonseca 200: 551). José observa que os moradores no *Onze de Maio* vivem isolados em cubículos, que tem armário, cama, vaso sanitário e uma televisão. Não há portas, assim os enfermeiros têm livre acesso aos cubículos e os moradores não tem privacidade. Os "irmãos", ou seja, os enfermeiros, se parecem uns aos outros, no olhar de José, sendo dificil distinguí-los. No asilo não há refeitórios onde é servida a comida. Os enfermeiros vêm aos cubículos para distribuir a comida. O programa da TV no asilo não é atual, é distribuido num lugar central da casa e é transmitido a todos os cubículos. Se trata de telenovelas antigas que passam sem interrupção. Além disso, os moradores não devem possuir nada extraordinário nos seus pertences. Por exemplo, junto com José chegou um engenheiro eletricista aposentado, chamado Baldomero, que diz ter inventado uma técnica de distribuição subterrânea de eletricidade, chamada sistema polidictióide. Ele, por exemplo, não tem a permissão de construir um rádio no seu tempo livre no asílo, apesar de sua filha ter trazido as partes do rádio, porque "o lazer não pode ser uma fonte de injustiças" (Fonseca 2000: 551). Ou seja, se todos moradores construissem algo, talvez existisse uma permissão para Baldomero seguir os seus interesses dentro do asilo.

O regulamento do lar prevê também que os moradores não devem se visitar nos cubículos, e só devem conversar muito pouco. Os irmãos pre-ferem que os internos fiquem nos cubículos, vejam TV ou durmam.

Educação pela passividade e inércia

Os internos são obrigados a desistirem do lema "A vida é bela", das conversas ou novos impulsos dados por notícias ou emissões atuais e da boa comida. Eles, pelo contrário, devem entregar-se à apatia e à indiferença para condizer com o papel de inércia que lhes é atribuído pela sociedade formada pelas pessoas ativas.

Com um rádio próprio, por exemplo, Baldomero seria capaz de ter contato com o mundo exterior e receber informações totalmente diferentes das quais recebe no asilo. Lá os moradores apenas veêm séries antigas gravadas.

No entanto, os moradores são convidados a repousar e a se contentar com comida pouco gostosa e nutritiva: "sopas ralas", "papinhas". No caso de contradizerem o regulamento do lar, não receberão o café da manhã de "café com pão". Os moradores devem ficar deitados nas suas camas e no máximo dar uma única volta por dia no pátio. Além disso, os enfermeiros gostam que os internos vejam o programa da TV porque é a "hora da colheita" dos frutos plantados em vida. Quem dá trabalho aos enfermeiros porque fica vagando sem orientação nos corredores, adoece, delira ou não se lava, acaba sendo cremado no forno de lixo que José pode ver da sua janela. Pouco tempo depois da sua chegada ao asilo, José faz um balanço da situação que resulta em uma percepção desencantadora sobre o seu futuro:

> É o fato de os velhos serem internados para morrer. Talvez sejam encaminhados para aqui os velhos que estão caquéticos, com uma curta expectativa de vida. Isso explica porque todos morrem em tão pouco tempo. Ou será outra coisa, um projeto mais amplo, uma política para todos nós? Enfim, tenho pouco tempo. (Fonseca 2000: 558)

Esse pensamento causa preocupação:

> Esse pensamento faz o meu corpo sensível, como se eu já não existisse mais. Não sinto dor nem sinto tristeza, apenas uma espécie de apreensão de quem já não tem mais corpo e lhe falta essa noção sólida de que habita uma

> forma, uma estrutura, um volume. Como se eu perdesse a matéria e ficasse só espírito, ou mente. Isso é impossível. Mas foi o que eu senti quando, sem dores ou outras agonias e anúncios do meu fim, suspeitei pela primeira vez que talvez vivesse apenas mais alguns meses. (Fonseca 200: 559)

Quando percebe que o asilo é um caminho trilhado para a morte, o eu-narrador se desespera e cai num ativismo precipitado. Apesar de saber que ele tem pouco tempo de vida, ele faz tudo para se movimentar de forma ativa no novo ambiente. O seu passado profissional como professor de história ajuda a ele, pois consegue criar logo alianças com pessoas que entraram junto com ele no lar, como o engenheiro elétrico Baldomero, o ex-policial Pharoux e o professor de esportes Cortines.

O narrador, ou seja, José, passa pelos corredores, e logo adquire muita informação sobre a estrutura do prédio: ele aprende que existem 60 cubículos no seu corredor e visita os internos, cuja maioria fica deitada apaticamente na cama. No entanto, também têm internos que querem continuar vivos e saudáveis e que pretendem não se resignar. Por exemplo, Cortines, que passa todo tempo fazendo ginástica, organiza boa comida extra e tem remédios eficazes, ao contrário dos enfermeiros, que parecem distribuir cápsulas de veneno. Na sua vida ativa, Cortines era professor de esportes.

Durante a observação do prédio, José tenta compreender a máquina interna do asilo. Por isso quer saber tudo sobre o asilo inteiro, dos moradores do mesmo andar faz estimativas em cálculos para compreender quantas pessoas moram alí, mas não pode comprová-los. Ele continua visitando os moradores dos cubículos e deve perceber que de repente, um ou outro inquilino não mais mora no quarto e que uma pessoa nova tomou o lugar dele. O inquilino anterior, sempre antes de sumir, criava dificuldades aos enfermeiros, seja por perambular de noite, por não tomar banho, por urinar ou defecar nas calças. José presume que esses velhos tenham sido cremados na lixeira, que passa a emitir fumaça negra, mas não sabe com exatidão. Essas limpezas, na maioria das vezes, acontecem durante a noite.

Quando soube das caminhadas e indagações de José, o diretor pede uma conversa e tenta remeter José ao Regulamento do Lar.

Falta de nutrição apropriada

Nessa conversa com o diretor, José se queixa sobre a comida pouco saborosa e nutritiva. O diretor acha exagerada a crítica do morador:

> É a mesma comida que se come nos quartéis, nas fábricas, nas escolas, nas cooperativas, nos ministérios, em todos os lugares. O país atravessa uma situação difícil. O senhor acha que os aposentados devem comer melhor do que aqueles que produzem? Não acha, é claro. Além do mais, a comida servida aqui no Onze de Maio segue os requisitos estabelecidos pelo dietista, tendo em vista as exigências orgânicas peculiares dos internos. (Fonseca 2000: 554)

No asilo não se faz questão de enxergar as necessidades do grupo alvo que mora lá. No entanto, José se inspira na tese do seu amigo Pharoux a respeito da comida: "Mas eu como tudo que me dão, pra ficar vivo. Se você não come, morre" (Fonseca 2000: 555).

Falta de assistência e perigo de morte no asilo

No asilo não trabalha nenhum médico. Quando um interno se sente mal, recebe um analgésico. José sofre de diarreias espontâneas. Ele tem medo de ser envenenado pelos enfermeiros. Cortines deu a José um remédio eficaz contra a diarreia, ao contrário daquele dado pelos enfermeiros. "Eu podia ter morrido, sentado no penico, se Cortines não me arranjasse um remédio" (Fonseca: 2000: 555).

O relógio – cronômetro do tempo de vida

José indaga-se o que acontece com os demais inquilinos que, como Pharoux, moram como prisioneiros no asilo. Será que morreram ou foram transferidos? "A rotação enorme dos internos não parece interessar a ninguém, porque de fato é raro de se criarem amizades dentro do asilo" (Fonseca 2000: 557). Para saber melhor para onde vão as pessoas muito doentes ou mortas ele pergunta a um enfermeiro, mencionando a situação da pessoa idosa na sociedade:

> Muitos aqui não tem família ou se têm, os parentes não se interessam por eles, quase ninguém recebe visitas. Na nossa ala, só o Baldomero foi visitado pela filha, e assim mesmo uma vez só. Quando morrem tenho a impressão de que o desinteresse continua, e como disse, muitos não tem parentes, e assim [...] Quer dizer, estou pensando no meu caso, eu não tenho ninguém, se morrer quem vai me enterrar? (Fonseca 2000: 557)

A resposta que ele encontra é a seguinte: "O Instituto, é claro. As despesas correm por conta do Instituto, não se preocupe com essas coisas" (Fonseca 2000: 557).

No entanto, a situação na casa é deprimente: os internos, quando dão trabalho ou desejam um tratamento melhor (comida, remédios, médicos), constatam que com o país em crise, eles se tornam caros demais. Parece mais facil descartá-los, porque nem os parentes se interessam por uma pessoa idosa. Para acelerar o processo de descarte, os internos recebem remédios que, na realidade, são venenos. Desta forma, "o sistema" economiza também o pagamento das aposentadorias. Quanto mais pessoas morrem, mais dinheiro o país em crise arrecada.

É o fato de os velhos serem internados pra morrer. Talvez sejam internados para aqui os velhos que estão caquéticos, com uma curta espectativa de vida. Isso explica porque todos morrem em tão pouco tempo. Ou será outra coisa, um projeto mais amplo, uma política para todos nos? (Fonseca 2000: 558)

Além disso, o protagonista José faz uma análise da sociedade em que vive e que o remete, como os outros internos, à espera de uma morte cruel e rápida. José e os seus colegas Pharoux e Cortines planejam um ato de resistência, um motim. Querem tornar público os acontecimentos dentro do asilo. Planejam um assalto e querem tomar o diretor como refém. Quando de noite entram no apartamento/escritório e prendem o diretor, Pharoux e Cortines querem, antes de tudo, comer ovo e presunto. Parece que esqueceram o motivo pelo qual entraram no apartamento do diretor. Pois para eles, a comida boa vem em primeiro lugar.

Nesse conto, intitulado *Onze de Maio*, o grupo dos recém-chegados ao Lar Onze de Maio, entre eles José, sabe que tudo será feito para a pessoa morrer em breve. Por isso, o narrador auto-diegético fica revoltado diante da sua situação desamparada, sem família, sem dinheiro, sem privacidade, sem informação atual, subordinado a um sistema de seleção e

segregação, fazendo parte de um grupo fraco da sociedade que apenas serve para fazer economia às custas dele.

Também nesse conto do autor Rubem Fonseca torna-se visível aquilo que Boris Schnaidermann chama a mistura entre barbárie e humanidade que percorre a sociedade brasileira e os protagonistas dos contos fonsequianos. Rubem Fonseca demostra a barbárie e a humanidade através do diálogo dos protagonistas, que às vezes são polifônicas, como também com o diálogo com outras literaturas e a história. (veja: Schnaidermann 2000: 776). A barbárie é que nos asilos tudo é feito para abreviar a vida dos internos. A humanidade se destaca no fato de existir um lar para os idosos com enfermeiros.

O ser idoso não tem valor, pode ser descartado, também com o uso de ferramentas, geradas pelo holocausto, ou seja, a cremação em fornos para enfim a fumaça soltar do chaminé vislumbrado por José. O único ato de resistência consiste em manter o jeito jovial e energético da vida ativa do professor de história, conhecer o funcionamento do “novo” sistema e se opor à discriminação.

Fonseca revela em *Onze de Maio* a sua visão do futuro tratamento da pessoa idosa no Brasil, que é concebida como figura inútil em uma sociedade capitalista que preza antes de tudo a eficiência da pessoa. Sociedade essa que considera a pessoa idosa supérflua ou até como um obstáculo na máquina social: o fim da pessoa é incalculável. Esta visão corresponde à concepção fonsequiana do Brasil: um país doente, bárbaro, subdesenvolvido, deficitário e pós-colonial. Fonseca não só aborda figuras marginais da sociedade brasileira, mas também figuras da classe média e da pequena e alta burguesia que parecem viver em outras esferas e aceitam a dicotomia da sociedade brasileira sem questioná-la. Ele relata, como já fazia Simone de Beauvoir, o fato da pessoa idosa ter que entrar em uma guerra para garantir a sua sobrevivência.

Doença e velhice na literatura de Ignácio de Loyola Brandão

Nos seus romances *Zéro* e *Não verás país nenhum* Ignácio de Loyola Brandão retrata uma sociedade da escassez, da miséria e da doença. O protagonista José em *Zéro* e o protagonista Souza em *Não verás pais nenhum* se vêem num turbilhão de eventos impossibilitando que podem seguir uma vida autônoma. Sempre estão forçados a reagir às novas circunstâncias que

interferem fortemente na vida particular. Os protagonistas não podem nunca simplesmente seguir uma vida própria, mas devem sempre reagir a desafios novos e inesperados.

O romance de montagem *Zéro*[4] que foi publicado pela Editora Feltrinelli na Itália em 1974 e censurado em 1976 no Brasil, é avaliado hoje como romance da *Hora Zéro* na literatura brasileira em plena ditadura militar. Para poder escrever esse romance de montagem, inspirado em *Manhattan Transfer* de John dos Passos e *Berlim-Alexanderplatz* de Alfred Döblin, o jornalista Brandão colecionou, naquela época, na redação do jornal *Última Hora*, onde trabalhava, todas as notícias interditadas pela censura que não podiam ser publicadas. Com elas construiu uma obra complexa que incluia desenhos, notícias, citações, componentes onomatopaicas. Comenta Walnice Nogueira Galvão:

> A base do romance, sua espinha dorsal, é dada pelo protagonista, que atende pelo nome corriqueiro de José. Como cabe ao gênero épico, é seu percurso que sustenta a narrativa, por mais descontínua que seja. Herói exemplar, tem alcance alegórico. Enquanto isso, a técnica de recorte/colagem/montagem paralela ao entrelaçamento das duas vertentes – a trajetória de José e os cacos que apresentam o contexto-vai edificando um mural em mosaíco. [...] José torna-se fantoche de forças elementares que não controla e nem sequer percebe, mas que fazem sua vida ir de mal a pior. (Galvão 2010: 10 f.)

Brandão é convidado pelo Berliner Künstlerprogramm do DAAD para passar uma temporada em residência em Berlim, a partir de 1982. Logo é publicada na Alemanha a tradução do romance *Não verás país nenhum*[5], a distopia do Brasil depois da virada do século: Uma megalópole na América Latíndia vive sob um calor infernal. Se trata de uma cidade de 60 milhões de habitantes onde não mais existem nem árvores nem arbustos. Os moradores vegetam embaixo de marquises e em lugares de sucata e ferro velho, todos querendo água e sombra para evitar o sol ardente. A memória e o sentimento do protagonista Souza se chocam

---

4 Brandão, Ignácio de Loyola (2010): *Zéro*. 13. ed. São Paulo: Editora Global.
5 Brandão, Ignácio de Loyola (1986): *Kein Land wie dieses. Aufzeichnungen aus der Zukunft*. Trad. Ray-Güde Mertin. Frankfurt am Main: Editora Suhrkamp.

com o otimismo propagado pela nova civilização. Essa visão do futuro acabou se realizando na cidade de São Paulo, pois dia e noite, avalanches de carros rodam a cidade e, no ano de 2014, até a água foi cortada pela sua escassez.

Durante a sua estadia de 1982 até 1984 em Berlim, Brandão escreve o livro *O Verde violentou o muro*[6], um retrato da sua estadia na cidade. Até o presente momento só foi publicado um fragmento do livro traduzido para o alemão sob o título *Berlin, Oh ja-ja-ja*[7].

De volta ao Brasil, ele se dedica à proteção do meio-ambiente e escreve livros infantis, como, por exemplo, *Manifesto Verde*, *O Homem que espalhava o deserto*, *O Menino que vendia palavras*. Ele viaja pelo Brasil para dar leituras e palestras nas escolas, universidades e festivais de literatura. Quando o seu romance *O Anjo do Adeus* é lançado em 1995, Loyola Brandão experimenta pela primeira vez ataques de tontura.

O diagnóstico, que demora a ser feito, muda a sua vida completamente, e, assim como o seu herói José, de *Zéro*, numa megalópole da América Latíndia, o escritor Ignácio de Loyola Brandão atravessa a metrópole São Paulo para buscar um médico, um neurocirurgião que possa examiná-lo, analisá-lo, diagnosticar o aneurisma e operá-lo.

A autobiografia *Veia bailarina* contém 24 capítulos nos quais o autor insere cartas de amigos, bilhetes, electrocardiogramas, desenhos e documentos, tais como a ressonância magnética e as placas, no meio do texto com as frases que refletem o seu pensamento preocupado:

---

6 *O Verde violentou o muro* é um documento sobre a cidade de Berlim dos anos 1980 em tempos de Guerra Fria. O leitor pode usufruir do olhar brasileiro sobre a cidade e ficar impressionado com a maneira do autor investigar e explorar a cidade com sistemática e empenho. Loyola usa todas as linhas de ônibus do primeiro até o ponto final, observa o que vê e faz comentários. Ele esteve em todos lugares da cidade Berlim-Ocidental, em uma época muito idílica. Ele conheceu artistas e intelectuais. Autores como Hans-Christoph Buch, Peter Schneider, Joachim Sartorius, como também o dramaturgo de teatro Johann Kresnik, que mais tarde iria encenar *Zéro* para o teatro, faziam parte dos seus interlocutores.

7 Brandão, Ignácio de Loyola (1983): *Oh-Ja-Ja-Ja*. Trad. Henry Thorau. Berlin: LCB Editionen.

> Pode ser uma dobra da artéria cerebral direita. Mas é provável que se trata de um aneurisma. Aneurisma? (Brandão 1997: 39) Tenho um aneurisma que pode ser mortal ou catastrófico! Enfrentar a cirurgia! (Brandão 1997: 50) Se for um aneurisma de 3 milímetros não vou precisar de cirurgia! Ele tem 3 milímetros. É pequeno. Tem de ser! (Brandão 1997: 65)

No livro, Loyola revela os seus sentimentos diante da possibilidade da própria morte e retrata ao mesmo tempo a sua geração como influenciada pela cultura Pop dos EUA, da Bossa Nova, das viagens literárias através do país e a industrialização a partir dos anos 1950. Também revela o seu contato com o mundo da medicina. *Veia Bailarina* está seguindo a construção de *Zéro* e *Não verás país nenhum*, porque usa a já desenvolvida técnica de recorte/colagem/montagem para criar a história do escritor, pai, marido, jornalista, amigo que trava essa luta contra o aneurisma pela sobrevivência.

O escritor e o mundo da medicina

Depois de sofrer ataques de tontura, que ele mesmo classifica como labirintite, Loyola se submete em 1995 à uma ressonância magnética. "O plano de saúde permite esse exame caríssimo." (Brandão 1997: 28). "Somos o país dos contrastes, dos exageros" (Brandão 1997: 30). E ele vai ao hospital Incor com muita resistência: "Tudo nos assusta em hospitais. Nossa rotina foi quebrada, não há familiaridade alguma com os procedimentos, ficamos ressabiados, desconfiados do que está por vir. É a antesala do desconhecido" (Brandão 1997: 30).

Depois da ressonância magnética e uma angiografia, Loyola recebe o diagnóstico. Trata-se de um aneurisma que deve ser operado. Recomeça outra odisseia do escritor através da cidade de São Paulo para encontrar um neurocirurgião que possa operar o aneurisma. Apesar de ter que se submeter ao mundo da medicina, Brandão confia na sua percepção do ser humano e aceita a proposta do seu editor Andrea Carta que indica um conhecido neurocirurgião. O seu médico Ophir tinha recomendado a operação e Andrea entra em contato com Marcus Stavale "um cirurgião que ainda não completou quarenta anos, um modo de ser que me inspirou confiança." (Brandão 1997: 93)

A equipe chega ao resultado de que a operação é inevitável porque o aneurisma está localizado numa região boa para ser operado. Este diag-

nóstico lhe causa muita confusão, porque em pleno curso de vida, ele enxerga pela primeira vez o perigo da morte.

> A mesma ânsia para atingir a lona, sinto agora, querendo entrar logo no centro, ser anestesiado, adormecer. Desafio que me anima, sem medo de morrer. Morrer dormindo. Como será a passagem? O outro lado? O pior, o que me aparvora é sobreviver com seqüelas, transformado num vegetal lúcido, perdida a fala, os movimentos, a visão. Um risco, o jogo começou. Daquela sala vai sair outro Ignácio? Ou nenhum? (Brandão 1997: 9)

A caminho da sala de operação, surgem diversos pensamentos sobre o próprio enterro, mas em um determinado momento ele se concentra de novo e tem um objetivo: viver.

> Luto contra cada instante, tenho de chegar intacto à mesa. [...] Por que devo enfrentar esta cirurgia brutal? [...] Como será a cirurgia? Devia ter perguntado. [...] Salto da viga para o escuro absoluto. (Brandão 1997: 10)

As reflexões do protagonista-autor contem diversas lembranças, recordações de momentos da política do país – por exemplo ao entrar no hospital para fazer a ressonância nuclear magnética, lembra do primeiro presidente votado em eleição democrática depois da ditadura militar, Tancredo Neves, que passou pelo mesmo hospital.

Depois lembra-se do começo da carreira de escritor quando começou a viajar pelo Brasil que aconteceu "pela primeira vez em plena ditadura" (Brandão 1997: 21) quando artistas plásticos, ensaístas, professores, críticos e ficcionistas se reuniram para debater a cultura brasileira. Depois de uma noite de literatura, os escritores foram convidados para falar em escolas. Em seguida, aconteceram viagens pelo Brasil nas quais os autores conversavam com estudantes das mais diversas universidades. Muitos autores viajavam pelo Brasil para divulgar a sua obra e para conversar e debater com o público. Os autores tornaram-se ídolos do público brasileiro. Encontrou inclusive o escritor Rubem Fonseca:

> Até mesmo o hoje arredio Rubem Fonseca chegou a participar, estivemos juntos no Rio Grande do Sul em várias cidades. Na década de 80, os encontros se deram também nos Estados Unidos e Alemanha, promovidos por brasilianistas da literatura. (Brandão 1997: 24)

Conta como se professionalizaram os encontros dos autores com o público através do projeto *Encontro Marcado* que possibilitou aos autores serem remunerados.

A segregação como elemento da sociedade brasileira abraçando a diferença, a enfermidade e a velhice

Constata-se que o custo do tratamento médico em si pode causar a segregação social: quem não tiver um plano de saúde apropriado, contatos ou laços de amizade estabelecidos, pode logo esbarrar nesse limite de poder ou não se submeter a uma cirurgia. A pessoa tem que ter meios para financiar uma operação ou amigos ou familiares que possam ajudar. Assim o tratamento médico pode ser limitado à uma específica camada social que tem posses.

Em segundo lugar, existem dentro da sociedade brasileira grupos com os quais o autor Ignácio de Loyola Brandão não tem ou até esse momento evitou ter contato. Ele descreve o acampamento dos sem-teto em São Paulo como um grupo de gente que se ajeita com caixas de papelão para se proteger da garoa. Diz ele:

> As rotinas e códigos de vidas que desconhecemos, ainda que estejam ao nosso lado.[...] Essas pessoas estão aí e nenhuma delas tem um aneurisma maduro, pronto a estourar na cabeça. E se tivessem? Estariam mortas. O custo de uma ressonância magnética dá comida para uma família inteira por meses e meses. [...] Os sem-teto fazem parte da paisagem cotidiana. Tornaram-se invisíveis. O drama deles não emociona ninguém. Ao contrário, são repelidos, transtornam, causam repulsa. Objetos da paisagem. (Brandão 1997: 87–88)

Quando recebe o plano de tratamento de seu médico Ophir, Loyola tem algumas dificuldades para ver como o financiamento das diversas etapas do tratamento devem ser feitas. Finalmente consegue ser tratado no Incor que é um instituto limpo com bom atendimento. O instituto era bem melhor do que os hospitais que já conheceu como jornalista e constata: "Somos o país dos contrastes, dos exageros" (Brandão 1997: 30), para logo sentir que deve agora entrar em um mundo diferente, o da medicina: "Tudo nos assusta em hospitais. Nossa rotina foi quebrada, não há familiaridade nenhuma com os procedimentos, ficamos ressabia-

dos, desconfiados do que está por vir. É a ante-sala do desconhecido" (Brandão 1997: 30).

Loyola retoma a sua estratégia de contar a história: vai de um tema ao outro e recria o fluxo do seu pensamento.

> Para não pensar no aneurisma, eu deixava a cabeça voar. Viajava em todas as direcões, sentia-me livre, desinibido. Estava perdendo amarras, esquecia compromissos, faltava a compromissos assumidos. Sem culpa, tornava-me deliciosamente irresponsável! (Brandão 1997: 74)

E sempre volta se referindo à doença: "Meu cérebro é uma ostra que abriga uma pérola assassina!" (Brandão 1997: 76)

Conclusões

Rubem Fonseca e Ignácio de Loyola Brandão falam sobre a enfermidade e a velhice com teor pessimista. Apesar do dinamismo apresentado pelo protagonista em *Onze de Maio* e do próprio autor em *Veia bailarina*, os dois textos chacoalham a vida individual de cada autor-protagonista. Assim torna-se evidente para os leitores que a idade e a enfermidade na sociedade brasileira causam uma preocupação bem grande, uma vez, por não existir certeza de poder viver seguindo as próprias regras e num outro momento, por não ter certeza de poder arcar com as despesas ou de ter à disposição meios suficientes para poder escolher o tratamento apropriado. Em um país como o Brasil tudo depende da influência e da rede social de cada um.

Fonseca e Brandão falam sobre protagonistas raivosos e inconformados. Cobram o poder de decisão sobre a própria vida, também quando velhos. Contradizem a opinião de que a idade deve ser submetida necessariamente a um processo de segregração do cotidiano da maioria produtiva. Na sociedade capitalista brasileira, as pessoas idosas parecem não ter valor e devem lutar para adquirir os seus direitos. Os dois são unânimes na compreensão da vida que merece toda coragem, força e luta. Ambos relatam a velhice no limiar entre humanidade e barbárie.

Bibliografia

Beauvoir, Simone (1970): *La Vieillesse*. Paris: Gallimard.
Beauvoir, Simone (2012, [2000]): *Das Alter.* Trad. Anjuta Aigner-Dünnwald und Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Brandão, Ignácio de Loyola (1982): *Não verás país nenhum*. São Paulo: Codecri.
Brandão, Ignácio de Loyola (1983): *Oh-Ja-Ja-Ja*. Trad. Henry Thorau. Berlin: LCB Editionen.
Brandão, Ignácio de Loyola (1984): *O verde violentou o muro*. São Paulo: Global.
Brandão, Ignácio de Loyola (1986): *Kein Land wie dieses. Aufzeichnungen aus der Zukunft*. Trad. Ray-Güde Mertin. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Brandão, Ignácio de Loyola (1997): *Veia bailarina*. São Paulo: Global.
Brandão, Ignácio de Loyola (2010): *Zéro*. São Paulo: Global.
Brandão, Ignácio de Loyola (2022): *Mário lia e comentava Macunaíma para as crianças*. Programa 100 Anos Semana de Arte Moderna 1922 – Exposição das edições de Macunaíma do Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin.
Fonseca, Rubem (1989): *Das Vierte Siegel*. Trad. Karin von Schweder-Schreiner, München: Piper Verlag.
Fonseca, Rubem (2000): *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras.
Lispector, Clarice (1984): *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
Lispector, Clarice (2020): "Viagem à Petrópolis". In: *A Legião Estrangeira*, Rio de Janeiro: Rocco.

Literatura secundária:

Galvão, Walnice Nogueira (2010): "Prefácio". In: Brandão, Ignácio de Loyola: *Zéro*, São Paulo: Global, 13. ed., p. 9–11.
Schnaidermann, Boris (2000): "Vozes de Barbárie, Vozes de Cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca." In: Fonseca, Rubem: *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 773–777.

Coletâneas:

Hermanns, Ute (2010): "Soy yo y soy otro, autoficciones en los cuentos de Feliz Ano Novo e otros textos de Rubem Fonseca". In: Toro, Vera/Schlickers, Sabine/Luengo, Ana (org.): *La obsesión del yo*. La auto(r) ficción en la literatura española y latinoamericana, Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert.

Velhice transviada de João W. Nery e a democratização da autoficção

Janek Scholz[1]

Introdução

Em um texto intitulado *Travestilidade e envelhecimento*, Fábio Henrique Lopes apresenta sua pesquisa nessa área. Após um detalhado *state of the art*[2], o autor argumenta, com fortes referências a Judith Butler, que travestis idosas se tornam seres abjetos e, portanto, são associadas às zonas invisíveis e inabitáveis (Lopes 2014: 165). No entanto, ele acrescenta que, por meio de um enquadramento distorcido no debate público, as vidas travestis se tornariam vidas matáveis (Lopes 2014:

---

1 Como nota preliminar, acho necessário esclarecer meu posicionamento: obviamente, sendo um pesquisador de literatura e quadrinhos, eu também estou claramente localizado geográfica e socialmente, nomeadamente como um homem cis gay da Europa, o que me coloca em uma posição altamente privilegiada em vários aspectos. O mais importante para quem aborda a questão da discriminação a partir de uma posição tão privilegiada é escutar. Vivenciei e aprendi muito nos últimos anos graças a muitas pessoas maravilhosas, e quero continuar escutando e aprendendo. Portanto, se alguém se sentir desconfortável com o que escrevi sobre questões trans* e/ou sobre a América Latina, ficarei extremamente grato por qualquer tipo de comentário.

166). As pessoas em questão resistem a esse destino já por terem atingido uma idade avançada, o que, no contexto da situação descrita acima (corpos abjetos, vidas matáveis), não parece de todo evidente. Não só isso: nos textos de duas travestis que escrevem sobre a sua velhice, Lopes observa até mesmo uma leveza, uma alegria e um certo atrevimento com que elas se opõem ao destino supostamente já predeterminado de ficarem doentes, solitárias e amargas na velhice:

> Recusam deliberadamente a condição de abandono, tão recorrente em tantas outras experiências de envelhecimento. Não aceitam como condição de vida a prostração, a decadência das habilidades cognitivas, a solidão, a frustração. Rejeitam, assim, a associação da velhice com a doença, com a invalidez, com a ausência de uma vida afetiva e sexual. (Lopes 2014: 172)

Lopes chama essa recusa de "coragem travesti" (Lopes 2014: 171) – ela pode ser encontrada em vários textos de travestis brasileiras e marca essencialmente uma maneira diferente de lidar com a corporeidade e a temporalidade. Essa coragem travesti também é reconhecível no texto *Velhice transviada* do autor João W. Nery, embora Nery não esconda doenças, invalidez e decadências em nenhum momento. Em seu livro, ele não apenas escreve sobre suas próprias experiências como homem trans na terceira idade; ele também permite que várias outras pessoas trans se manifestem. O presente ensaio é, portanto, inspirado pela ideia que o texto *Velhice transviada* pode ser descrito como autoficção, investigando também a função da polifonia inerente ao texto. Esse interesse está particularmente relacionado ao conteúdo do texto: como Nery escreve sobre pessoas amplamente marginalizadas (incluindo ele mesmo), surgem

---

2 Lopes refere-se principalmente aos clássicos dos estudos de gênero. O estudo de gênero e idade de pessoas trans também é de grande interesse a partir de várias perspectivas, como mostram publicações recentes. Além das discussões acadêmicas do tema (por exemplo, Fabbre/Siverskog 2019), existe também um número crescente de manuais para o próprio grupo-alvo (por exemplo, Kermode 2021). O envelhecimento também se tornou um aspecto integral do debate quando se fala de pessoas trans em geral (cf. SAGE Enyclopedia of Trans Studies, "Aging"). No Brasil, destacam-se estudos como os de Sammarco Antunes (2013), bem como intervenções pessoais (inclusive de pessoas trans mais jovens) sobre a idade (por exemplo, Domingues/Santos Rodriguez 2021).

questões de representação literária e de riscos associados a ela, como redução, generalização ou apropriação de experiências altamente individuais e extremamente complexas.

O autor João W. Nery e o texto *Velhice Transviada*

O homem trans brasileiro João W. Nery revelou publicamente suas próprias experiências muito cedo. Ainda em 1984, ele publicou o livro *Erro de pessoa: Joana ou João?* (Rio de Janeiro, Editora Record), um dos primeiros textos no Brasil a tratar das experiências de um homem trans (outros textos de homens trans vieram logo em seguida, em 1985, por exemplo: *Meu corpo, minha prisão*, de Loris Ádreon). Já em 1977, ele se submeteu a uma cirurgia de redesignação de gênero em uma clínica em São Paulo; a operação não era apenas ilegal, mas também bastante experimental, pois não havia experiências parecidas no Brasil. O tratamento com hormônios só começou depois e também foi uma novidade. João W. Nery ganhou visibilidade por meio de seu livro *Viagem solitária: memórias de um transexual 30 anos depois*, publicado pela Leya Brasil em 2012. Tornou-se homônimo de um projeto de lei do deputado Jean Wyllys e da deputada Erika Kokay, com o objetivo de garantir o direito do reconhecimento à identidade de gênero de todas as pessoas trans no Brasil, sem necessidade de autorização judicial, laudos médicos ou psicológicos, cirurgias ou terapias hormonais.

Em 2017, publicou também o livro *Vidas trans: a coragem de existir,* em colaboração com Amara Moira, Márcia Rocha e Tarso Brant. Nesse mesmo ano, João Nery foi diagnosticado com câncer de pulmão, do qual faleceu em 2018. Ele conta a respeito de seu diagnóstico e de suas experiências como pessoa trans na terceira idade em seu último livro *Velhice transviada*, publicado postumamente em 2019. No livro, o autor comenta, por exemplo, sobre o tabu do câncer na sociedade brasileira. Ele escreve:

> Como canceroso, passei a sofrer uma discriminação dissimulada. A palavra câncer é um tabu, proibida de ser pronunciada. Até os médicos se referem a 'CA', cancro, carcinoma ou neoplasia e, a população, como 'aquela doença'. Ninguém fala abertamente e, muito menos, se refere a si próprio como um canceroso. (Nery 2019: 71)

Essas considerações estão muito próximas do que Susan Sontag escreve sobre o câncer em *Illness as Metaphor*: "Nobody conceives of cancer as way TB was thought of – as a decorative, often lyrical death. Cancer is a rare and still scandalous subject for poetry; and it seems unimaginable to aestheticize the disease." (Sontag 2009: 20) E mais: "[...] TB was understood as a disease that isolates one from the community. However steep its incidence in a population, TB – like cancer today – always seemed to be a mysterious disease of individuals [...]." (Sontag 2009: 39) Uma leitura paralela das observações de Nery sobre seu câncer de pulmão e as reflexões de Sontag sobre o câncer em geral pode ser extremamente promissora, mas deve ser feita em outro momento. Por enquanto, uma citação do texto de Nery pode ser utilizada apenas como um breve destaque das peculiaridades que um homem trans enfrenta ao se submeter à quimioterapia[3]:

> Comecei a usar fralda geriátrica. Ainda não era tão velho para merecê-la, mas perdera o controle do esfíncter ao espirrar ou tossir. Quarenta anos antes haviam me feito uma neouretra, para poder urinar em pé. Com o tempo abriram cinco fístulas, que retêm um pouco de urina na bexiga, o que agora me dificulta o controle. [...]
>
> Embora tivessem me avisado, isso não evitou o choque que levei, após duas semanas de quimioterapia. De uma só vez, todos os pelos do meu corpo caíram, inclusive os pentelhos. E foram quarenta anos de harmonização para consegui-los! [...] Era a minha terceira crise de identidade. (Nery 2019: 70–71)

A situação precária da vida de pessoas transidosas

Voltando à questão da idade: a seguir, farei um resumo dos temas principais do livro, com atenção especial à questão do que distingue uma velhice transviada de uma velhice normal. Na primeira parte do livro, Nery primeiro conta suas próprias experiências com a velhice e, na segunda parte, deixa que outras pessoas trans se manifestem. Para ele, é

---

3 Para obter informações específicas sobre o câncer em pessoas trans, consulte, entre outros, SAGE Encyclopedia of Trans Studies, "Cancer" (2021).

importante dar a várias pessoas a oportunidade de se expressarem sobre o assunto, pois sua geração não tinha modelos a seguir: como pessoa trans, simplesmente não se esperava chegar a uma idade avançada; a maioria morre jovem, a expectativa média de vida de uma pessoa trans no Brasil ainda é de apenas 35 anos, de acordo com Nery (2019: 18). Isso está relacionado a vários fatores: por um lado, à extrema violência enfrentada pelas pessoas trans e os transcídios que dela resultam; por outro lado, ao extremo desgaste de seus corpos causado pelos hormônios e, em alguns casos, pelas drogas, especialmente em relação ao trabalho sexual – uma atividade à qual as travestis são frequentemente forçadas para não enfrentar o desemprego e a pobreza, pois geralmente não são consideradas para outros tipos de trabalho. Um terceiro motivo para a baixa expectativa de vida é a alta taxa de infecção por HIV, também principalmente entre as trabalhadoras do sexo. O fato de aguardar uma morte precoce faz com que muitas pessoas trans não tomem providências para a velhice, informa Nery, e, consequentemente, sejam confrontadas com a pobreza na terceira idade. A respeito disso, um entrevistado diz: "Para você ter uma ideia, não paguei meu INSS porque achava que só viveria até os trinta anos de idade." (Nery 2019: 161)

Além dessa situação economicamente precária, a situação de saúde das pessoas trans idosas também deve ser considerada precária: o uso prolongado de hormônios afeta muito o corpo (especialmente a estrutura óssea e o fígado), além das intervenções físicas, como a injeção de silicone industrial, que muitas vezes era feita clandestinamente por outras pessoas trans (bombadeiras). Devido ao enfraquecimento do tecido conjuntivo com a idade, esse silicone líquido começa a abandonar seu local de origem e a migrar pelo corpo:

> E como você pensa que vai ser quando estiver mais velha? – Acho que só tende a piorar, como é para todo mundo. Sobretudo para quem é visto como marginal, que não tem dinheiro, nem atendimento médico apropriado. O silicone industrial dá muitos problemas, desce para os pés, provoca muitas dores, incha. (Nery 2019: 94)

Dois fatores dificultam o atendimento médico adequado a esses fenômenos: por um lado, a situação financeira precária[4] e, por outro, um medo acentuado de se colocar nas mãos do sistema público de saúde e

ser tratada de forma depreciativa, de ser chamada pelo gênero errado e de não ser vista de acordo com as próprias preocupações e necessidades individuais. É justamente o medo de ser tratada pelo gênero errado e a retraumatização associada que impede muitas pessoas trans de procurar ajuda médica profissional (cf. Bailey 2012 e Cook-Daniels 2006): "Eu me preocupo muito com a dependência e também com as internações de longa permanência nos hospitais. [...] Os enfermeiros também não estão preparados para lidar com o corpo das pessoas transidosas." (Nery 2019: 140–141)

Com seu livro, Nery pretende, por um lado, apontar essa situação complexa e difícil e, por outro lado, sensibilizar outras pessoas trans para a velhice, de modo que as gerações seguintes entrem nessa fase de vida menos despreparadas como as pessoas atuais (por exemplo, elas podem tomar mais medidas a partir das experiências das gerações anteriores): "O que desejo é que ele [o livro] seja lido pelo maior número de pessoas e ajude a desconstruir a imagem caricata que se faz das pessoas transidosas. Todos nos nascemos gente, o resto são rótulos." (Nery 2019: 172) Uma segunda função que o livro potencialmente pode cumprir é combater a forte exclusão de pessoas idosas também dentro da comunidade LGBTIQA+. No projeto *LGBT+60: Corpos que resistem*,[5] por exemplo, a famosa ativista trans Anyky fala sobre suas experiências de exclusão nesse contexto. O projeto foi criado para criar espaços onde as pessoas com mais de 60 anos da comunidade LGBTIQA+ pudessem se manifestar e ganhar visibilidade, o que muitas vezes lhes é negado. João W. Nery também foi entrevistado para o projeto. Na época da entrevista, ele já havia sido diagnosticado com câncer e iniciado a quimioterapia.[6]

4 De fato, a discriminação contra as pessoas trans está diretamente relacionada a esse fenômeno: se as pessoas trans não encontrarem um emprego apesar de terem uma boa educação (cf. Bailey 2012: 53), elas não descontam para a aposentadoria e, consequentemente, ficam mais expostas ao risco de pobreza na terceira idade.

5 [https://www.youtube.com/watch?v=tFa4r0CSy3k]

6 [https://www.youtube.com/watch?v=wABZUUpfTMY]

Estratégias para lidar com a velhice: detransição e/ou serenidade

Um aspecto central no qual a velhice e a velhice transviada diferem é – como já foi indicado várias vezes - como elas lidam com a marginalização. Como pessoa idosa, muitas vezes já se está à margem da sociedade: do ponto de vista da economia de mercado, os idosos não têm a força de trabalho necessária para contribuir de forma produtiva para o desempenho econômico de uma economia nacional. Além disso, o cuidado individual de pessoas idosas em suas casas consome recursos de pessoas mais jovens, que então são perdidos para a produção e o rendimento econômico. Para evitar isso, os idosos são cuidados coletivamente em locais especialmente equipados, por um cuidador que é empregado para esse fim e, consequentemente, paga impostos e contribuições. Dessa forma, os idosos são deliberadamente marginalizados (cf. Foucault 2005). No caso da velhice transviada, geralmente há uma dupla marginalização (discriminação por idade e transfobia), a qual significaria para muitas das pessoas afetadas uma morte violenta, devido à situação precária já descrita. Uma estratégia de sobrevivência é, portanto, a detransição.

> Isso significa retomar as caraterísticas físicas do gênero atribuído no nascimento, depois de ter se assumido como trans durante anos e anos. Para sobreviver às dificuldades com a chegada da velhice transviada, Vanusa resolveu retirar a prótese de silicone dos seios, da face, cortar os cabelos e se vestir com roupas ditas masculinas. 'Ficou mais fácil conseguir empregos informais e lidar com meus vizinhos, que são muito machões', disse ela, que emendou em seguida: 'Não importa a forma como me apresento fisicamente: Fui, sou e sempre serei travesti'. (Nery 2019: 153)

A detransição ocorre, por um lado, para encontrar apoio financeiro ou um emprego e, por outro lado, para receber apoio da família na velhice. No entanto, o processo de detransição é unanimemente percebido como morte social: "Você se desmontou e sente como uma morte social." (Nery 2019: 159) "Me descontruir é uma morte social antes da morte física, e eu prefiro a morte física à social." (Nery 2019: 141) Mesmo assim, não é rara a necessidade de fazer uma detransição na velhice: "Me desmontar foi uma forma de defesa, de me proteger" (Nery 2019: 161) e "já até fiz isso em casas de apoio para o acolhimento de pessoas soropositivas" (Nery 2019: 141).

Outra forma de lidar com a marginalização social dos idosos, diametralmente oposta à primeira, é por meio de uma maior serenidade em relação às expectativas e normas sociais, o que Lopes chama de "coragem travesti" (Lopes 2014: 171). A aposentadoria é percebida "como um tempo de liberdade" (Silverskog 2015: 14). Nery também afirma em três partes de seu livro que essa serenidade só pode surgir na velhice, quando as expectativas sociais se tornam menos relevantes:

> Não importa se tenho que lutar com meus esfíncteres, que teimam em se tornar independentes. Agora uso fraldas, mas também perfumes que nunca usei. Boto o pijama mais confortável e novo. Não preciso mais economizar nada. Nem o açúcar, que o diabetes não deixava, nem a gordura que a esteatose hepática me proibia. Agora pouco importa, só quero a tranquilidade que Bilac não teve para envelhecer. Degustar cada instante com o máximo de consciência prazerosa naquele ato presente, porque não sei até quando posso, mas ainda posso. (Nery 2019: 170)

> Um aspecto importante da terceira idade para mim é esse estado em que vivo de pós-suicídio. Um dia a mais que eu me permiti. Surge com uma certa leveza. Não tenho a pretensão de modificações corporais como as que minhas amigas travestis mais jovens têm. Já realizei muita coisa e entendo perfeitamente quem, com dezesseis anos, pretende mudar seu corpo para vivê-lo dentro de um gênero que entende ser o seu. (Nery 2019: 121)

> Outra vantagem da terceira idade é que já se tem uma história pessoal para não dar a mínima de como as pessoas te olham, ou o que elas pensam de você. Toda a solidão em que nasci, a vivência próxima da morte que acabou acontecendo em minha vida, me ensinou que temos que usar a nosso favor a solidão da morte. É como uma afirmação da nossa liberdade de ser e de fazer, não só diante do Estado e da sociedade, mas diante de mim mesma e da minha consciência. (Nery 2019: 122)

De fato, a idade avançada pode ser um alívio para pessoas trans, já que a fisionomia masculina e feminina se torna um pouco mais semelhante na velhice e, portanto, um *othering* por outras pessoas já não é tão fácil como nos anos anteriores.[7] A pressão social para "atuar" sexualmente

---

7 Essa vantagem da idade é repetidamente abordada em estudos sociológicos baseados em entrevistas, tanto no Brasil quanto na Inglaterra (cf. Silverskog 2015: 11).

(por exemplo, como homem, ter uma libido acentuada e ser sempre potente) também diminui, o que reduz consideravelmente a pressão sobre as pessoas transidosas para que se justifiquem (em relacionamentos amorosos, por exemplo).

Um aspecto específico da velhice transviada resulta de uma terapia hormonal que é iniciada tarde. Isso leva a uma espécie de segunda puberdade/segunda primavera e, portanto, de certa forma, traz uma época da vida passada para o presente, ela é "reativada", por assim dizer. Esse exemplo mostra de forma impressionante a forte conexão entre temporalidade e fisicalidade, porque por meio dos efeitos físicos dos hormônios, ou seja, por meio da intervenção hormonal nos processos temporais do corpo, o tempo é, de certa forma, condensado, a puberdade e a idade tornam-se coexistentes.

> Cara, vivi a adolescência que queria, tardiamente. Somente há seis anos me hormonizo, o que me provocou espinhas na cara. Aos sessenta anos tenho um tensão louco [sic] que com vinte nunca senti. Com a descoberta da minha transexualidade, rejuvenesci. Fiquei mais disposto até para trabalhar, quando já estou prestes a me aposentar. Hoje sou mais alegre, rio mais e apesar da cabeça branca e da consciência de que já sou um senhor, estou mais propenso do que nunca à militância e a ajudar outros como eu, assim como fui ajudado por você. Só estou um pouco surdo e, às vezes, a coluna reclama. No mais estou inteiração. (Nery 2019: 130–131)

Uma nova corporeidade é conquistada, a antiga é despedida. Não é à toa que Amara Moira, por exemplo, se refere ao seu antigo eu como "o falecido" (Moira 2016: 53). Nesse processo, a passagem do tempo é ludibriada de várias maneiras: depois da morte vem a vida, uma nova vida em condições diferentes. Por meio de terapias hormonais, os processos físicos que, na verdade, eram destinados à adolescência ocorrem numa idade mais avançada, e por meio da cirurgia plástica, um corpo já envelhecido torna-se rejuvenescido. A decisão sobre quando essas intervenções físicas devem ser realizadas é altamente individual. Assim, a natureza não dita mais o curso dos eventos, mas o próprio indivíduo determina o ritmo de seu corpo. Outro exemplo são os bloqueadores da puberdade, que, na verdade, inicial- e simplesmente adiam a época da puberdade. Assim que eles são descontinuados, a puberdade ocorre normalmente, embora atrasada.

Em contraste com a transição na juventude, que geralmente começa com o uso de bloqueadores de puberdade, existe a transição na velhice, que pode trazer desvantagens consideráveis, por exemplo, se uma cirurgia de redesignação de gênero não for mais possível devido às condições de saúde da pessoa. Aqui, o corpo atua como um guardião e leva a uma narrativa de oportunidades perdidas, de um "tarde demais". Esse "tarde demais" também se manifesta em um terceiro aspecto relacionado à temporalidade e ao corpo na velhice transviada, ou seja, a possibilidade de encontrar a própria identidade de gênero individual, especialmente a feminilidade. Como as ideias de feminilidade são geralmente associadas à juventude, beleza e integridade, o corpo também atua como guardião nesse caso, pois causa uma impressão de que se chegou "tarde demais", de que existe uma distância entre o estado desejado e o real que não pode nunca mais ser compensada.

O sofrimento, e a urgência que resulta, é – em termos de temporalidade – uma condensação de tempo (é um evento que vai muito além do juízo humano ou da compreensão humana, como por exemplo a velhice/morte, a doença ou também, a gravidez). Aqueles são eventos com uma grande influência tanto sobre o passado quanto sobre o futuro de uma pessoa (e outras pessoas em torno dela). Neste contexto, escrever é – por um lado – um ato político de recuperar o espaço público como pessoa marginalizada, mas também é – por outro lado – um ato extremamente individual de recuperar o controle.

> O fato de você saber que imaginariamente tem menos tempo que os outros dá uma nova qualidade para esse tempo: 'Vocês me deem licença, já cumpri com muitos deveres, agora vou realizar algumas coisas que são importantes para mim.' (Nery 2019: 121)

De fato, parece que esses textos surgem de um momento da própria biografia em que a vida se condensa de uma maneira especial. Trata-se de um sofrimento individual, junto com a impressão de a) não ter mais muito tempo e b) não haver outras pessoas que podem/poderiam falar disso. O fato de que muitas vezes são experiências queer que são apresentadas em textos autobiográficos/autoficcionais não é surpreendente. De acordo com Schaser (2019), a autoficção ajuda "persecuted and legally disadvantaged groups [to] fashion their identity, history and expectations

for the future" (Schaser 2019: 360). Fleig aponta que, considerando a performatividade do gênero e da escrita, tanto o gênero quanto os textos autobiográficos se tornam ficção (cf. Fleig 2019: 59). Na segunda parte do meu texto, gostaria, portanto, de analisar mais detalhadamente o gênero textual que Nery escolheu para escrever sobre a velhice trans.

Autoficção ou depoimentos trans?

A grande maioria das narrativas de pessoas trans são textos autoficcionais ou depoimentos individuais (descrições/relatos de experiências) que são lançados no mercado de livros em uma espécie de reportagem jornalística. Agora, a primeira questão importante é se esses textos devem ser chamados de autobiográficos ou autoficcionais. Luciana Hidalgo observa em um artigo sobre o gênero textual que o corpo está claramente mais presente na autoficção do que na autobiografia: "O corpo estaria mais presente na autoficção do que na então chamada autobiografia. No entanto, esse mesmo corpo, tão sexualizado nos anos 1960/70, surgiria, nas narrativas autoficcionais, cerceado por seus próprios limites, defeitos e doenças" (Hidalgo 2013: 222). Esse fato já indica uma primeira razão pela qual deveríamos falar de autoficções no contexto presente, embora várias outras razões apoiem essa decisão.

Claudia Gronemann descreve a autoficção como "existencial writing-about-the-self, that developed out of psychoanalysis" (Gronemann 1999: 241). Ela deve ser localizada em um campo de tensão entre o romance e a autobiografia, entre a ficcionalidade e a factualidade. Serge Doubrovsky, que usou o termo pela primeira vez, está interessado em "writing as a mode of existence" e no reconhecimento de que a subjetividade e a consciência estão ligadas à linguagem (Gronemann 1999: 242). Na tentativa de descrever experiências em palavras, há necessariamente uma fusão de fato e ficção (já que a linguagem nunca pode descrever a realidade de forma satisfatória), e sempre deve permanecer fragmentária: o autor nunca tem acesso completo ao *eu*, nem consegue entender o significado completo de sua história. Para Doubrovsky, a escrita se torna, portanto, um tipo de terapia, uma tentativa de abrir significados (que sempre podem e sempre irão falhar) e de manter a capacidade de agir sobre eles. Nesse sentido, a autoficção parece ser a designação de gênero mais

apropriada no presente contexto, mesmo que – ou precisamente porque – seja um gênero altamente ambíguo. Em resumo, Gronemann afirma: "Autofiction reveals existential motives for writing, raising them to the status of components in the autobiographical debate. Writing becomes an integral part of existence, a never-ending process of producing subjectivity through language" (Gronemann 1999: 245).

Embora Nery pareça dar testemunho na primeira parte do livro e presumivelmente relate mais do que narre, não parece totalmente correto chamar o texto de relato factual ou autobiografia. De fato, sabemos, por meio de pesquisas sobre textos autoficcionais, que escrever sobre a própria vida sempre envolve um ato de ficcionalização. É feita uma seleção das experiências a serem relatadas, são estabelecidos vínculos onde antes não havia nenhum e os eventos individuais são colocados em um contexto de significado mais amplo.

> The process of narrative emplotment forces the autobiographer to select from the unordered and ambiguous multitude of his biographical experiences and to compose a good story that is intelligible and interesting to others. In this process, the autobiographer becomes a narrator, who is not identical with the historical person of the author. (Depkat 2019: 284)

A segunda parte do livro reúne relatos de e conversas com outras pessoas trans. Como elas também *narram* suas vidas e experiências em relação à velhice de certa forma, também devemos falar aqui de uma coleção de autoficções curtas. Quando os eventos passados são revistos sob uma nova luz, questões de arrependimento podem se tornar virulentas, tanto em relação a decisões tomadas quanto a decisões não tomadas. Duas das pessoas entrevistadas por Nery comentam sobre esse aspecto:

> Você se arrepende de algo? – Cheguei no Rio de Janeiro só com uma moeda no bolso. Sobrevivi à prostituição, às agressões, à marginalidade, à aids, conheci pessoas péssimas que tentaram me roubar, me matar. Passei por uma vida dificílima e estou aqui hoje, na sua frente, em paz comigo mesma. Por que me arrependeria? (Nery 2019: 162)

> Hoje me arrependo dessas injeções criminosas e jurei que nunca mais faria. E não fiz mais. – Por que se arrependeu? – Quando descobri que aquilo não era uma coisa boa, pois adere na carne e nos músculos e não sai mais. Ganhei muito dinheiro bombando, mas vi que estava correndo

> risco e também arriscando a vida das pessoas. Teve uma que passou mal. Ela tinha comido uma macarronada antes da aplicação. Quando se bomba é preciso repouso absoluto por alguns dias. Ela também levantou a cabeça, quando o correto é a pessoa ficar deitada, sem travesseiro. Começou a passar mal e sugeriam que eu a botasse em baixo do chuveiro. Ela melhorou, felizmente não morreu, mas fiquei muito apavorada. Foi quando fiz a promessa de que nunca mais bombaria ninguém. (Nery 2019: 90-91)

O que chama a atenção nas duas citações é que a primeira pessoa, que afirma não se arrepender de nenhuma decisão em sua vida, aborda mais os momentos em que não pôde influenciar ativamente a situação, nos quais permaneceu passiva. Esse argumento de "vítima" contrasta com o argumento de "agressor" da segunda mulher. Ela fala abertamente sobre seu arrependimento por ter causado danos a outras pessoas – um entendimento que também só pode ocorrer em retrospecto.

> In the course of the autobiographical process, therefore, the autobiographer 'half discovers, half creates a deeper design and truth' about his self 'than adherence to historical and factual detail could ever make claim to' (Olney 1980: 11). [...] (Depkat 2019: 282)

Em certa medida, essa retrospectiva é típica do gênero da autoficção. Por um lado – como já foi dito – são experiências que inicialmente excedem os próprios poderes da razão, são percebidas como emocionalmente avassaladoras e têm uma influência pronunciada nos processos temporais (em um sentido que representa uma ruptura no tempo). É possível que isso seja a própria velhice (e a morte próxima), mas de modo algum está exclusivamente ligado a ela: os jovens também decidem autoficcionalizar eventos traumáticos para manter a capacidade de agir.

A autoficção como gênero brasileiro?

Luciana Hidalgo vai um passo além dxs teóricxs mencionados até agora e descreve a autoficção como gênero brasileiro. Há uma urgência de narrar uma história que frequentemente surge de uma situação limite entre a vida e a morte, o que leva xs autores a se manifestarem e a expressarem suas experiências. O ato de escrever, portanto, constrói uma ponte de volta à vida 'normal', por assim dizer.

> por que o autor que escreve a partir de uma situação-limite – geralmente marcada pela violência, pelo esgarçamento da dialética vida-morte – recorre à ficção ao voltar à vida "normal"? Por que, num dado momento, o puro depoimento não basta? Talvez porque o caráter extraordinário de uma experiência radical apague as fronteiras socialmente estabelecidas entre a ideia de *verdade* e de ficção, entre o *eu* racional e seu corpo aprisionado ou torturado. Resta ao *eu* sobrevivente o exercício de narrar (resistir?) como seu corpo administra a situação-limite – uma vivência que por vezes adquire traços quase *ficcionais*, dado o seu absurdo. (Hidalgo 2013: 230)

Nessa citação, é particularmente notável a cisão entre verdade e ficção, que Hidalgo associa a uma cisão entre a racionalidade dos homens e a experiência da violência. De acordo com isso, os textos autoficcionais são produzidos principalmente quando a crença na verdade ou na realidade foi abalada em seus alicerces. Ao presenciar uma realidade que é tão absurda que parece quase fictícia, o texto autobiográfico adquire características ficcionais.

> talvez seja possível pensar ainda numa espécie de *autoficção-limite* como recurso extraordinário do eu submetido a condições em que o humano está em risco. Este *eu*, geralmente ameaçado pelo social, pelo coletivo, ao purgar no centro de uma situação-limite, passa a ignorar códigos da boa moral e do bom costume, colocando à prova a sua própria humanidade. Este *eu*, mais do que partido, fragmenta-se. Passa a se apresentar no plural: *eus-ficções*, aparentemente em busca da raiz ontológica desse somatório – e, no cerne dessa busca, desse *excesso* de si mesmo, em alguns casos, a autoficção de neologismo torna-se antídoto. (Hidalgo 2013: 231)

Diante de uma situação extrema, o eu se fragmenta em vários *eu-ficcões* e o sujeito que escreve rompe com o humanismo no sentido do Iluminismo. Os textos correspondentes mostram que essa ruptura, no entanto, não deve ser vista de maneira puramente niilista-defatista, levando a uma arbitrariedade aleatória. Em vez disso, os *eu-ficcões* marcam um novo começo na interação humana uns com os outros, uma vez que através deles surgem estruturas comunitárias e uniões pós-humanistas. A ideia da pluralidade da autoficção leva a outras considerações, por exemplo, até que ponto o eu autoficcional pode ser considerado uma polifonia ou um eu-coral[8] e até que ponto uma pluralização das vozes leva a uma democratização da autoficção.

A democratização da autoficção

Usar o termo polifonia em conexão com a autoficção pode, a princípio, parecer contraintuitivo, já que, nesse caso, um "eu" claramente identificável fala sobre suas próprias experiências, seus próprios pensamentos e sentimentos, suas próprias experiências. Entretanto, a autoficção não é exatamente uma autobiografia que afirma ser verdadeira, mas um texto ficcional que – como qualquer outro texto ficcional – convida os leitores a se encontrarem nas experiências descritas. O discurso do narrador em primeira pessoa no texto de João W. Nery poderia ser descrito como narração coral, na medida em que destinos semelhantes se manifestam em uma única voz. Dessa forma, as experiências do eu narrador podem ser vistas como representativas de um grupo inteiro. Entretanto, uma narração coral deste tipo tem um caráter autoritário, no sentido de que reduz a polifonia das experiências individuais a uma única narrativa.

Agora, podemos objetar que condensar a realidade em uma única narrativa é uma das funções básicas da literatura. No entanto, é possível observar, especialmente em relação aos textos de pessoas/grupos marginalizados/as, uma tendência de recepção que considera um texto individual como representativo das experiências de um grupo inteiro. Isso fica visível nas designações de gêneros como "literatura feminina", "literatura da favela" ou "literatura carcerária". A experiência individual é transformada em uma experiência de grupo, o texto literário não é mais apreciado em sua literariedade, mas sim como um estudo social, um trabalho sociológico que relata a sorte de muitas pessoas marginalizadas a partir de uma perspectiva individual. O texto de Nery se opõe a essa postura, uma vez que sua estrutura nem sequer abre a possibilidade de elevar o autor ao status de especialista/representante de um grupo de pessoas muito diversificadas. O texto de Nery não é um estudo sociológico nem uma autoficção clássica. Mas também não é uma reportagem jornalística. Dado que cada pessoa entrevistada utiliza outros meios criativos para narrar sua própria vida, o texto ganha uma qualidade literária que nunca teria com só um autor e que deve ser levada em consideração ao momento da leitura e análise.

---

8 Adotei esse termo do título da Poetica 8, um festival de poesia realizado em Colônia em abril de 2023.

De fato, seria altamente problemático entender o texto de Nery como retrato social que reflete as vivências de pessoas trans idosas no Brasil em geral. Isso equivaleria a um "falar sobre", a uma *re-presentação*, que já foi suficientemente problematizada no contexto da teoria pós-colonial (cf. Spivak 2008). Nery escolhe um caminho diferente, pois integra várias outras vozes em seu texto e, assim, opõe o "falar sobre" a um "falar com". Dessa forma, ele não só cria uma verdadeira polifonia das vozes, mas democratiza todo o gênero da autoficção, concedendo o palco literário a pessoas que, de outra forma, não teriam tido a oportunidade de contar suas histórias (muitas vezes por falta de vários recursos, seja o capital social, econômico ou cultural). Além disso, Nery estabelece uma estrutura dialógica ou até polilógica, incluindo as suas próprias reflexões e vivências. Dessa forma, ele consegue apresentar um texto que, por um lado, relata experiências individuais e, por outro, se abre para as experiências de outras pessoas sem cair no perigo de falar em nome delas.

Ao dar a muitas outras pessoas a oportunidade de se expressarem autoficcionalmente na segunda parte do livro, Nery cria uma verdadeira polifonia de vozes que nunca teria sido possível dentro da estrutura de um texto autoficcional tradicional (especialmente escrito por um autor marginalizado), mesmo que, ou precisamente porque, o "eu coral" tivesse sido entendido como uma instância de verdade comunitária. Dessa forma, Nery deixa claro que não pode haver uma única voz adequadamente coletiva. Cada experiência é diferente e deve ser considerada em sua singularidade. Os acontecimentos que Nery relata são singulares e globais ao mesmo tempo, mas ele se recusa a usar um eu autoritário em sua escrita. Eu considero esse tipo de produção (bem como de recepção) literária uma abordagem altamente interessante e extremamente democrática, sobretudo no contexto de temporalidade e corporeidade, que sempre são experiências e vivências altamente individuais.

Literatura primária

Ádreon, Loris (1985): *Meu corpo, minha prisão.* Autobiografia de um transexual. Rio de Janeiro: Marco Zero.

Moira, Amara (2016): *E se eu fosse puta*. São Paulo: hoo.

Nery, João W. (1984): *Erro de Pessoa: Joana ou João?* Rio de Janeiro: Record.

Nery, João W. (2011): *Viagem Solitária*. A trajetória pioneira de um transexual em busca de reconhecimento e liberdade. Rio de Janeiro: LeYa.

Nery, João W. (2019): *Velhice transviada*: Memórias e reflexões. Rio de Janeiro: Objetiva.

Nery, João W. et al. (2017): *Vidas trans*. A coragem de existir. Bauru: Astral Cultural.

Sontag, Susan (2009): *Illness as Metaphor & Aids and its Metaphors* [Doença como metáfora e Aids e suas metáforas]. Londres: Penguin.

Literatura secundária

Bailey, Louis (2012): "Trans Ageing. Thoughts on a Life Course Approach in Order to Better Understand Trans Lives". In: Ward, Richard/Rivers, Ian/Sutherland, Mike (org.): *Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Ageing*. Biographical Approaches for Inclusive Care and Support. Londres: JKP, p. 51–67.

Cook-Daniels, Loree (2006): "Trans Aging". In: Kimmel, Douglas/Rose, Tara/David, Steven (org.): *Lesbian, gay, bisexual, and transgender aging*: Research and clinical perspectives. New York City: Columbia University Press, p. 21–35.

Depkat, Volker (2019): "2.11 Facts and Fiction". In: Wagner-Egelhaaf, Martina (org.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Volume I: Theory and Concepts [Teoria e conceitos]. Berlim/Boston: De Gruyter. 2019, p. 280–286.

Domingues, Luis Mahin/Rodriguez, Shay de los Santos (2021): "Homens trans envelhecem? Diálogos entre transmasculinidades e envelhecimento". In: Pfeil, Bruno/Victoriano, Nathan/Pustilnick, Nicolas (org.): *Corpos transitórios*. Narrativas transmasculinas. Salvador: Diálogos, p. 49–58.

Fabbre, Vanessa/Siverskog, Anna (2019): "Transgender Ageing. Community Resistance and Well-Being in the Life Course". In: King, Andrew/Almack, Kathryn/Jones Rebecca L. (org.): *Intersections of Ageing, Gender and Sexualities*: Multidisciplinary International Perspectives. Oxford: UPSO, p. 49–62.

Fleig, Anne (2019): "1.6 Estudos de gênero". In: Wagner-Egelhaaf, Martina (org.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Volume I: Theory and Concepts [Teoria e conceitos]. Berlim/Boston: De Gruyter. 2019, p. 54–63.

Foucault, Michel (2005): *Die Heterotopien*. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Berlin: Suhrkamp.

Gronemann, Claudia (1999): "'Autofiction' und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky". In: *Poetica* 31, p. 237–262.

Hidalgo, Luciana (2013): "Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas". In: *ALEA* 15/1. Rio de Janeiro, p. 218–231.

Kermode, Jennie (2021): *Growing Older as a Trans and/or Non-Binary Person*. A Support Guide. London/Philadelphia: Jessica Kingsley.

Lopes, Fábio Henrique (2014): "Agora, as mulheres são outras. Travestilidade e envelhecimento". In: Gomes de Jesus, Jaqueline (org.): *Transfeminismo*. Teorias & Práticas. Rio de Janeiro: Metanoia, p. 157–180.

Sammarco Antunes, Pedro Paulo (2013): *Travestis envelhecem?* São Paulo: Annablume.

Schaser, Angelika (2019): "2.22 Minorities". In: Wagner-Egelhaaf, Martina (org.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Volume II: History of Autobiography/Autofiction (História da Autobiografia/Autoficção). Berlim/Boston: De Gruyter. 2019, p. 358–363.

Siverskog, Anna (2015): "Ageing bodies that matter. Age, Gender and Embodiment in Older Transgender People's Life Stories". In: *NORA* – Nordic Journal of Feminist and Gender Research 23, n. 1, p. 4–19.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subaltern Artikulation*. Wien: Turia + Kant.

Streed Jr., Carl G./Alpert, Ash (2021): "Cancer". In: Goldberg, Abbie E./Beemyn, Genny (org.): *The SAGE Encyclopedia of Trans Studies*. Thousand Oaks: Sage Publications, p. 101–102.

Witten, Tarynn (2021): "Aging". In: Goldberg, Abbie E./Beemyn, Genny (org.): *The SAGE Encyclopedia of Trans Studies*. Thousand Oaks: Sage Publications, p. 23–29.

A dissolução dos corpos/ da comunidade: *Os alegres e irresponsáveis abacaxis americanos* de Herbert Daniel

Philipp Seidel

A filosofia ocidental, pelo menos desde o romantismo, pode ser descrita como enfocada no indivíduo, o *eu* é a base de organização do pensamento e, por extensão, da sociedade. Em paralelo, esse *eu* não foi concebido como uma unidade, mas separado em corpo e espírito e/ou alma, o conhecido problema corpo-mente. O corpo tornou-se mera matéria, a mente era tudo o que importava. Com a industrialização e a difusão – desenfreada – do capitalismo surgiram sociedades sempre mais fragmentadas e altamente especializadas nas quais a importância das comunidades diminuía enquanto se valorizavam os indivíduos, o trabalho e progresso pessoal. Escusado será dizer que nem todos os indivíduos tinham o mesmo valor. O indivíduo prototípico e ideal(izado) era e ainda é o homem cisgênero, branco, heterossexual, saudável, de classe média alta que tem algum tipo de trabalho remunerado, é casado e vive –em uma relação estável e monogâmica – com sua esposa e filhos. A partir desse padrão organizam-se as nossas sociedades cada vez mais individualistas com seus interesses particulares e as respectivas políticas.

Um exemplo ilustrativo – mas triste – é a crise da pandemia do Covid-19 causada pelo ainda novo SARS-CoV-2 e a reação a ela: no início, havia muitas pessoas que não podiam ou queriam acreditar nessa doença possivelmente fatal; basta pensar nas comparações banalizantes com a gripe, que, aliás, também não é tão banal. Mais tarde, quando ainda não havia remédios nem vacina, a única solução para combater esta doença parecia ser fechar tudo e mandar todos para o isolamento. Não é de surpreender que sejam precisamente aquelas pessoas que não correspondem ao modelo descrito do indivíduo idealizado que sofreram desproporcionalmente com as medidas tomadas: mulheres, crianças, pessoas não-brancas, pobres, pessoas com uma orientação sexual desviante, pessoas com uma identidade de gênero não-normativa, pessoas com deficiências etc. A máscara de proteção tornou-se o símbolo da pandemia, para uma parte da população como sinal de tratamento respeitoso de si e das pessoas ao seu redor, para a outra como expressão da suposta ilusão de todas aquelas pessoas que confiam cegamente no Estado e na mídia. Independentemente do grupo a que se pertencia, era preciso enfrentar a pandemia e encontrar uma maneira própria de lidar com ela, negando-a ou sendo excessivamente cauteloso, mas em qualquer caso sem poder avaliar definitivamente as consequências em um nível superior. Depois de mais de dois anos, a situação já é diferente, há vacinação e medicamentos, o vírus sofreu mutações e parece ser menos perigoso, pelo menos até certo ponto, e a população também tem uma imunização básica devido à exposição ao vírus. Ao contrário da crença popular, porém, a pandemia não acabou, porque não haverá um estado como antes. A crise não é um acontecimento singular e isolado, mas sim um sintoma dos problemas que o mundo enfrenta: a destruição da floresta tropical; a poluição dos oceanos; a superpopulação; a crise climática; as correntes nacionalistas e os atos bélicos como resultado das fantasias neoimperialistas de superpotência; a exploração da mão-de-obra barata, especialmente de mulheres e crianças como uma forma de neoescravidão – para mencionar só alguns. A consequência: novos conflitos, mais sofrimento, fome, pobreza, doenças, desastres ambientais e, finalmente, movimentos de fuga que exacerbam as tensões.

Especialmente em épocas que parecem particularmente instáveis e ameaçadoras, vale a pena dar uma olhada na literatura, que, com seu po-

tencial ficcional, oferece alternativas para lidar com tais crises. Herbert Daniel, sua trajetória e sua obra são, nesse sentido, exemplos valiosos – não só foi um autor e intelectual excepcional, mas também um militante na resistência contra a ditadura e ativista político que ainda hoje é pouco conhecido. Este artigo, portanto, visa mudar isso ao olhar para a vida e a obra do autor, concretamente para seu último romance *Os alegres e irresponsáveis abacaxis americanos* de 1987. Neste livro, apresenta-se uma comunidade em decomposição diante da ameaça da aids – causada pelo então novo vírus da imunodeficiência humana – com todas as consequências pelas pessoas afetadas (diretamente ou indiretamente). Contra a estigmatização e os preconceitos, Daniel propõe uma resposta mais otimista à crise que pode servir como exemplo para os nossos dias. Sua escrita é, aliás, caracterizada por fortes traços neobarrocos cujo tom lúdico ajuda a transmitir sua visão – positiva – de uma sociedade aberta e abrangente, mesmo em situação de crise.

I

Mesmo que este último romance de Herbert Daniel[1] – ao contrário dos dois primeiros livros *Passagem para o próximo sonho* (1982) e *Meu corpo daria um romance* (1984) – não seja autoficcional, as suas experiências influenciarão diretamente a sua escrita. Herbert Estáquio de Carvalho nasceu em Bom Despacho, Minas Gerais, em 1946. Quando tinha um ano de idade, a família voltou a viver em Belo Horizonte, onde, depois da escola, começou a estudar medicina na Universidade Federal de Minas Gerais (1965–1967). No ambiente universitário, Daniel presenciou as acaloradas discussões sobre política – devido ao recém instaurado regime militar –, discussões que o politizaram cada vez mais. Após um breve período no movimento estudantil, incorporou-se a grupos militantes de esquerda e participou da luta armada contra o regime militar autoritário em São Paulo e no Rio de Janeiro. Como integrante de diversas organizações revolucionárias, primeiro do Comando de Libertação Nacional (COLINA), logo da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR Palmares) e, por

---

1 Para um relatório detalhado da vida de Herbert Daniel, veja a biografia minuciosa *Exile within Exile. Herbert Daniel. Gay Brazilian Revolutionary*, recentemente publicada pelo historiador estado-unidense James. N. Green (2018).

fim, da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), ele se viu obrigado a ir para a clandestinidade em 1968, onde adotou o pseudônimo 'Daniel'. Em 1970 viveu alguns meses no campo de treinamento de guerrilheiros montado no Vale do Ribeira no interior de São Paulo, preparando-se para a luta revolucionária. Diante da crescente perseguição dos guerrilheiros pelo regime repressivo e do fato de que a polícia o procurava com um mandado de prisão, Daniel foi obrigado a se esconder em um apartamento em Niterói. Sua vida solitária e relativamente triste, na época, mudou completamente quando ele e Cláudio Mesquita – um artista e estudante de literatura que se juntara à militância política pouco antes e que foi uma das pessoas que lhe forneceram alimentos – desenvolveram uma profunda amizade e logo uma relação amorosa.

Devido à situação cada vez mais ameaçadora, em 1974 Daniel e Cláudio Mesquita decidiram fugir juntos – com passaportes falsos – para a Europa, onde se instalaram, primeiro em Portugal e depois em Paris. A vida lá era completamente diferente, não só podiam viver tranquilamente sem serem perseguidos, mas também levavam uma vida abertamente homossexual. Passados quase sete anos na Europa, Daniel retornou ao Brasil em 1981 como um dos últimos anistiados. De volta, ele começou imediatamente a escrever seus primeiros livros e, além disso, a se envolver politicamente e fazer campanha por políticas extremamente progressistas, na época, em relação à ecologia. Simultaneamente, lutou pelos direitos dos homossexuais, especialmente durante a propagação da nova epidemia do HIV e da aids.[2] Dados os conflitos com os grupos mais conservadores da esquerda e dos partidos já estabelecidos como o PT, não é surpreendente que ao final ele se tenha tornado um dos fundadores do Partido Verde do Brasil em 1986. Três anos depois, candidatar-se-ia à presidência da república pelo Partido Verde como primeiro candidato assumidamente homossexual e soropositivo, mas teve de desistir por causa de sua saúde precária. Em 1992 morreu no Rio aos 46 anos de idade como resultado da aids.

---

2 Daniel foi a primeira pessoa homossexual e soropositiva no Brasil a falar publicamente sobre esse assunto na televisão.

II

Todas essas experiências da luta armada na clandestinidade e no duplo exílio (por um lado um auto-exílio – ou sexílio – na luta armada como pessoa homossexual não 'assumida', por outro o exílio na Europa), e ainda como ativista político e portador do HIV formam a base dos seus textos que têm muitas vezes fortes características autobiográficas. Como mencionado anteriormente, ele desenvolve um estilo próprio que pode ser caracterizado como neobarroco, segundo explicou Dário Borim já em 1994:

> Daniel's style reveals significant influences from a variety of sources and employs several techniques: stream of consciousness, interior monologue, imaginary dialogues with split identities and surreal entities. A multitude of narrators and points of view are juxtaposed in the same narrative. Intertwining terse and verbose passages, Daniel uses fragmentations, graphic distortions and puns that make his narrative sound peculiar, uneven, and almost neo-baroque. (Borim 1994: 130)

Ressalta-se esse fato porque, apesar dessa menção, Daniel ainda não pertence ao cânone latino-americano de autores neobarrocos, nem do Brasil, nem da América hispânica. O neobarroco aqui é entendido no sentido em que o cubano Severo Sarduy e, mais tarde, o argentino Néstor Perlongher o desenvolveram. Sarduy parte de duas descobertas astronômicas no surgimento do barroco histórico – isto é, a revolução copernicana com o sistema heliocêntrico e a órbita elíptica kepleriana – para chegar à conclusão de que já não há um único centro do universo – a Terra e com ela o ser humano –, mas que o centro em si foi duplicado, visto que uma órbita elíptica sempre tem dois focos: um visível e outro invisível. Para a estética neobarroca, isto tem implicações importantes, expressas nos dois procedimentos fundamentais de artificialização e de paródia (cf. Sarduy 1999: 1385–1404), que desta forma constituem uma abertura para o imperfeito, o alheio, o exuberante e produzem uma ambiguidade. Com Perlongher, o lúdico neobarroco caribenho passa pelas águas imundas e lamacentas do Rio da Prata e assim, como neobarroso, perde sua leveza e se concentra ainda mais rigorosamente nos sujeitos abjetos (cf. Perlongher 1997: 93–102). Uma forte influência da teoria pós-moderna francesa e especialmente da filosofia de Félix Guattari e Gilles Deleuze é evidente tanto na concepção de Sarduy, que viveu mais de trinta anos

no exílio na França, como no pensamento de Perlongher, que conheceu Guattari pessoalmente em São Paulo. A estética neobarroca constitui, assim, quase uma autêntica expressão da teoria *queer* na América Latina – uma "genealogía diferencial" pode-se dizer em palavras de José Javier Maristany (2008: 17). Neste sentido, o termo já está bem estabelecido na América hispânica, enquanto no Brasil não se associa tão estreitamente com a teoria *queer*. No entanto, cabe lembrar que foi Haroldo de Campos que cunhou o termo em seu breve artigo 'A obra de arte aberta' como recorda Jasmin Wrobel (cf. 2016).

Embora Borim expresse certas reservas com a restrição *almost* – 'quase' – na citação acima, ficará claro no decorrer deste artigo que esta restrição é desnecessária. O termo 'barroco' até aparece no romance *Os alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*:

> Ronda: Toda solidez desta penumbra barroca soma-se sempre à fragilidade de objetos que não devem ser tocados, para não acordar o tempo ou o nada. Os tempos foram acrescentando aqui e ali objetos anacrônicos, fantásticos, confortos e atrocidades. (Daniel 1987: 68)

A simples menção da palavra 'barroca' não significa muito, é claro, mas já a descrição da penumbra – curiosamente, a etimologia desta palavra remonta ao latim *paene* + *umbra* e denota literalmente 'quase sombra'[3] – como barroca dá uma indicação de como ler o texto, isto é, como (neo)barroco. Assim, visto que a sombra não é tão sólida, como descrito, por não ser total, a suposta solidez contrasta com os objetos frágeis e intocáveis para não alterar o (não-)tempo. É precisamente este lugar entre a luz e a sombra, o entre-lugar do claro-escuro, onde o barroco pode ser encontrado, desdobrando-se e causando irritação através da tensão entre polos opostos.

Antes de aprofundar a análise do livro, segue aqui uma observação geral a respeito deste último romance de Daniel que retrata uma sociedade e os efeitos da aids e suas reações a ela antes mesmo de atingir as pessoas em sua vida cotidiana. É uma obra que

---

3 Cf. Porto Editora – *penumbra* no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa, Porto: Porto Editora. Disponível em: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/penumbra (Acesso em: 14.11.2022).

> já abordava precocemente, no cenário literário brasileiro, a questão da pandemia de aids, ao desenvolver a questão das reações sociais diante da ameaça do HIV, contemplando não apenas a criação de personagens que se defrontavam com o desafio de viver com aids, mas também em um contexto de terror, de desinformação e de medo associados às primeiras investigações em torno da síndrome. (Alós 2019: 8)

Desta forma, cria-se um quadro minucioso e multifacetado de uma sociedade que é afetada em sua totalidade – não é apenas o problema de alguns grupos minoritários que sempre foram marginalizados. No entanto – e apesar do tema trágico –, não é um livro triste, pelo contrário, o tom lúdico e às vezes quase humorístico contrasta com os destinos trágicos e assim sublinha o absurdo entre decepção e esperança, especialmente em nível estilístico: uma e outra vez, o livro faz rir, mesmo que só se ria para não chorar.

III

Do ponto de vista de hoje, a obra parece incrivelmente atual – pois os discursos, debates e reações àquela doença soam – infelizmente – muito familiares em nossos dias. O livro está dividido em doze sequências de doze fragmentos cada uma. Além disso, há três parágrafos graficamente separados, um no começo do livro como introdução, um no meio e um ao final do livro como solução da trama. Não só por causa dessa estrutura, mas também desde as primeiras linhas se nota que não se trata de um romance tradicional: Não há um narrador convencional, a perspectiva da narração muda com frequência, assim como a focalização. Há poucos trechos de uma narrativa clássica com descrições do cenário, em vez disso, usa-se o modo dramático constantemente, com discurso direto ou discurso indireto livre – frequentemente sem indicar as pessoas que falam. Por isso, as sequências se sucedem em cortes rápidos, quase como um roteiro de um filme[4], o que aumenta muito o ritmo da narração e enfatiza o aspeto visual ao mesmo tempo em que se coloca o foco na

---

4 Esta escrita fílmica é uma caraterística conhecida de outras obras neobarrocas como, por exemplo, *De donde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy, *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig ou, mais recentemente, *Tengo miedo torero* (2002) de Pedro Lemebel.

presença física dos personagens através da voz e dos corpos sem elaborar seus pensamentos.

Não se especifica o lugar – não se menciona um lugar concreto –, mas o tempo-espaço está delimitado. A ação se desenrola em 1985 no microcosmos de uma vila em um bairro residencial do Rio de Janeiro ao redor da família abastada do 'Casarão' e os moradores do beco adjacente. O 'Casarão' está descrito da seguinte maneira:

> Na noite, como um ritual do lusco-fusco, o Casarão é uma sombra furta-cor que no seu volume rouba a variedade da luz. Ele não dorme: sempre dormitou, escuro, solene. A luz pesada, detalhada e fraca é esculpida para que se veja tão-somente a imprecisão de formas – e cada forma é minusculamente inexata. Círios invisíveis, tremeluzentes, nas dobras de veludo, nos entalhes em madeira e pedra. (Daniel 1987: 68)

Nota-se como a luz trêmula cria uma atmosfera ambígua na abundância do Casarão que parece tão fora do tempo quanto à dona da casa: Dona Carlota está no centro da família, uma velha portuguesa e mãe de quatro crianças, dois filhos – Arnaldo e Hermírio – e duas filhas – Alice e Isabel, essa última já falecida. Os maridos das filhas – o sueco Angström e o viúvo Zuenir – e os três netos – Diogo, Bianca e Ovídio – também moram no Casarão. Além da própria família, uma pletora de personagens – os moradores da vila – aparece ao longo da história, mas nem todos desempenham um papel central. Os mais importantes são o carteiro Roi, a artista Val, Ia que trabalha no armazém, os amigos Miro, Deli, Nerismar e Adílio, o Comandante Flúvio, o padre Félix e o doutor Leovegildo. Poder-se-ia continuar a lista, mas o relevante aqui é que os quatro amigos Miro, Deli, Nerismar e Adílio são homossexuais 'assumidos', assim como Ovídio, o neto de Dona Carlota, embora ninguém da família queira aceitá-lo abertamente.

A trama começa com um espaço em branco, uma ausência: Gauderêncio – Gau –, um homem gordo de pouco menos de 60 anos, falecera, e já durante o velório começam as especulações sobre as possíveis razões de seu falecimento. Para Rita, outra vizinha, a situação é clara, ao afirmar sem decência e piedade que:

> – … todo cuidado é pouco. . . pega e mata sem remédio… todo mundo sabe que ele *era*… perigo de uma epidemia… chamar a polícia…

> Péricles, sem entrar, faz desconcertadas porém ponderadas mímicas e atrai a atenção da mulher, que sai. Rita explica:
> – Hortencília cuidado, é preciso tomar muito cuidado! Não se sabe do que ele morreu. Pode ser da tal de Aids. Você sabe que ele desmunhecava. Essa gente, todo mundo sabe, está espalhando isso. E lá dentro está cheio de outros desmunhecados. A gente não pode se arriscar. Vamos chamar a Higiene Pública para remover o entulho. (Daniel 1987: 21, ênfase no original)

Os rumores são alimentados pelo fato de Gau ter morado com seu amante Miro, um jovem de apenas 20 anos e empregado no Casarão. Pouco depois de sua morte, alguns moradores, enfurecidos e assustados ao mesmo tempo, invadem sua casa, jogam todos os seus pertences em uma pilha e a incendeiam. Hermírio, o filho mais novo da Dona Carlota e empresário de sucesso, alerta sua mãe, enquanto seu irmão Arnaldo – com exceção da mãe o único com um marcado sotaque português – e seu cunhado Zuenir a escarnecem:

> – Mamãe, a situação está se tornando desagradável. Todos estão com medo da epidemia.
> – Qual epidemia?
> – A peste guei.
> – Apestigaste? Não consigo perceber o que dizes, Zuenir.
> – Não te preocupes, mãe. Não dês ouvido a rumores. Isto tudo são pânicos de hipocondríacos. Tudo isto de epidemias e apestigar-se são conflitos de coração que nas línguas estrangeiras não sabem dizer com as boas palavras. Tudo são hipocondrias e estrangeirismos. (Daniel 1987: 56)

Nesse trecho, pode-se ver bem como se joga com as palavras: Dona Carlota não entende do que se está falando, porque, vivendo em seu próprio mundo, pouco percebe do que acontece ao seu redor. Os demais troçam dela, não a levando a sério, e não esclarecem a confusão entre a expressão mal compreendida 'a peste guei' e a suposta formal verbal 'apesteguei'. Para Dona Carlota, os 'estrangeirismos' aos quais Arnaldo se refere não são apenas as próprias palavras estrangeiras, mas geralmente a maneira como as pessoas falam no Brasil, o país ao qual chegou quando jovem. Por esta razão, tudo o que acontece lhe parece estranho. Essa não-comunicação é um recurso que se usa frequentemente e que simboliza a impotência diante de uma doença que causará uma crise mundial.

Ao nível textual, essa não-compreensão é ressaltada pela ausência de referências diretas e inequívocas às pessoas que falam. Muitas vezes, são só os adornos, os adjetivos, a maneira de falar ou as próprias ações que esclarecem a situação. Aliás, acontece com frequência que várias conversações de diferentes personagens se entrelaçam ou se sobrepõem e, deste modo, se criam situações ambíguas com efeitos cômicos ou até paródicos. Mas não só isso: devido à falta de marcadores inequívocos, os próprios personagens se misturam e se dissolvem nessa narrativa vertiginosa e caleidoscópica, de maneira que a questão de quem fala com quem sobre quem surge constantemente. Durante a leitura, esta frequente mudança de perspectiva inevitavelmente leva à necessidade de adotar outros pontos de vista, deixando claro que, em última instância, qualquer pessoa pode ser alvo de especulações e as possíveis consequências.

Como a antiga casa de Gau ficou vazia, Dona Carlota, a quem pertence toda a terra da vila, procura um novo inquilino e Roi, o carteiro, pretende alugá-la. Deli o avisa:

> – Você sabe pra onde está mudando, xarará?
> – Você tá falando deste endereço aqui, ou do destino?
> – Não tenho nada com isto. Mas você já viu que aqui é a área do contestado. É neste canto que se juntam quase todas as bichas da vila. (Daniel 1987: 52)

Roi, que está enamorado da Ia, a empregada no armazém próximo, contradiz:

> – Um amigo meu, que é bicha de teatro, me dizia que bicha e mosquito, não tem lugar do mundo, que não tem.
> – Aqui, tem ambos, em quantidade. Se não te incomoda, tudo bem. Mas com mosquito ninguém vai·te confundir. E vão te pegar…
> – Não me incomodo, isto não pega. São discriminações: Leio muito jornal, folheto, gosto. A dona Rita está·mal informada. Só pega no ato sexual ou na transfusão de sangue. (Daniel 1987: 53)

A falta de conhecimento sobre a doença e, mais ainda, a desinformação, junto com a estigmatização, são os maiores problemas na luta contra a aids. Para melhor entender a forma de contágio e propagação do vírus, Hermírio convida 'peritos' e pessoas influentes para "uma 'ampla discussão' sobre um assunto tão momentoso" (Daniel 1987: 225) onde Poli-

doro Machado apresenta sua 'teoria psi' como possível explicação genética da aids. Entre os presentes – além de Hermírio e Polidoro, também o doutor Leovegildo Serra, os padres Félix e Claudionélio, o Comandante Fúlvio assim como Zuenir – ocorre um acalorado debate:

> – Desculpe-me, Hermírio, mas não posso ficar calado. Quero discordar da totalidade da teoria exposta pelo doutor. Ela falseia todos os dados que temos… Este… princípio psi é uma hipótese absurda!
> – Calma, Leo…
> – Doutor Serra, o senhor é um tanto leviano!
> – Absolutamente, doutor. Não posso concordar com uma tese que parta de uma predisposição genética, que nunca foi comprovada, para demonstrar que os eventuais doentes de Aids devam ser confinados em… campos de concentração!
> – Eu disse estabelecimentos de quarentena! Não distorça as minhas palavras. É muito óbvio que há uma predisposição genética fundamental…
> – Isto é pura especulação. O agente etiológico é um vírus…
> – Ah, um vírus! Sim, um vírus que ataca anormais.
> – Anormais? – até Hermírio espanta-se.
> – Calma, calma… Assim não poderemos ir muito longe – disfarça com moderação. (Daniel 1987: 226)

Independentemente do fato de que este vocabulário médico pareça particularmente familiar hoje em dia, chama a atenção que nenhuma das pessoas diretamente afetadas está presente nesta reunião, não se falam *com* as pessoas, mas *sobre* elas. Por um lado, isto abre um espaço para pseudo-especialistas que acreditam ter a única resposta certa, mas, por outro lado, não ajuda ninguém, pois agita o pânico geral através de especulações selvagens que levam à estigmatização e, no pior dos casos, à total exclusão social. Que as pessoas são particularmente suscetíveis a estas especulações também é mostrado em uma cena em que o doutor Serra tenta apaziguar novamente o pânico geral, explicando que:

> – Francamente, Hermírio, esta notícia sobre o vírus na lágrima é despropositada. Mesmo que ele esteja presente na lágrima, não é provável que seja capaz de contaminar pelo contato com esse tipo de secreção – o médico parece muito confiante.
> – Há um pânico irracional se disseminando aos poucos, por causa do sensacionalismo, da irresponsabilidade da divulgação dos dados… Cria um campo de cultivo para maiores calamidades – quase suplica Félix. – O

> mais importante é esclarecer todos sobre a realidade da Aids… […] Sim, o maior inimigo é o pânico. Ele é tão ou mais nocivo do que a doença. É capaz de brutalizar as pessoas. No lamentável episódio com os vizinhos do… (Daniel 1987: 107-108)

Leovegildo, junto com o padre Félix, defendem uma abordagem diferente da medicina, uma que coloque o indivíduo no centro, que esteja aberta a métodos alternativos e que siga uma abordagem holística:

> – A medicina atual fez do paciente um queixoso. Já não é o indivíduo que reconhecia na dor e na morte experiências individuais. É o indivíduo que perdeu sua experiência pessoal, não legitimada pela instituição médica […] O corpo é uma fonte inesgotável de recursos que a tecnologia racionalista da medicina atual despreza, ou desconhece. A medicina mágica usava admiravelmente os recursos do corpo. Precisamos retomar o mágico perdido... (Daniel 1987: 122)

Temendo a doença, mas também as consequências – seja na esfera privada, social ou profissional –, muitos personagens têm dificuldade em aceitar sua condição como pessoa infectada, como é o caso de outro morador da vila – Nerismar. Seu amigo Miro, ao encontrá lo soluçando, acredita que sofre por causa do coração partido e tenta alegrá-lo com sua interminável narração, até que esse não aguente mais:

> Nerismar entra em convulsão
> – Eu tô doente… O Adílio sabe uma reza…que me cura… Eu estou mor… eu tô… peito… peguei… eu… é… ste… guei…
> Miro sai correndo, dá de frente com Deli que pula a janela e vai socorrer o doente que treme e se contorce…
> – Miro, chama a Val. Diz pra ela trazer a injeção do Nerismar. Ela sabe o que é.
> – Deli, não quer que eu chame um médico, não é melhor?
> – Não! Médico, não… Toma cuidado pra não chamar atenção. (Daniel 1987: 73)

Assim, Nerismar prefere sofrer e receber injeções com substâncias desconhecidas em vez de procurar assistência médica, e até consulta um pai-de-santo, mas nada ajuda. À medida que o livro avança, ele se torna cada vez mais fraco, seu corpo se dissolve literalmente, até que finalmente uma ambulância tem que ser chamada. No hospital, acontece

que seu medo era injustificado, ele não contraiu o vírus. De volta à vila, ele celebra exuberantemente seu resultado negativo e sua recuperação: "Estou de volta gente. Não tenho Aids! [...] Avisem pra todo mundo que eu tenho é lepra! Ouviram? LEPRA!" (Daniel 1987: 257). Toda a vizinhança está aliviada com a verdadeira razão de seu mal-estar, louvando deus e bendizendo a lepra na euforia coletiva. Esta cena ilustra o quão absurdo o pânico sobre a doença já se tornou, dado que uma doença igualmente grave e, além disso, contagiosa é quase considerada como uma salvação divina. Essa paródia de uma ressurreição evidencia a ingenuidade daquelas pessoas que consideram a "doença de pobre" como menos perigosa porque só "escolhe gente honesta" (Daniel 1987: 257), quer dizer, não escolhe indivíduos com comportamentos desviados. Esse preconceito é a razão pela qual Rita leva a sua filha Judite ao suicídio. Embora ela só queira proteger sua família, espalha tanta discórdia e mentiras que ela mesma acaba sendo vítima do próprio ódio. O marido de sua filha, um hemofílico, se infecta com o vírus como resultado de uma transfusão de sangue contaminado e morre de aids. Devido à dor, mas também ao preconceito, Judite não vê outra saída a não ser matar-se em um "suicídio quieto" (Daniel 1987: 294) para escapar da vergonha e da desgraça. Pouco depois, em um acesso de fúria e desespero, Rita invade a casa de Val, a artista da vila, agarra uma faca, mas não a ataca, apenas faz um corte na própria mão, provando assim que ela também é de carne e osso. Enfurecida e desiludida, admite que ela mesma foi enganada e caiu nas promessas dos outros de proteger sua família em troca de seu apoio na luta contra o vírus, o que significa aqui, é claro, a luta contra a ameaça dos homossexuais e seu comportamento supostamente promíscuo. Apesar de a homofobia ser um fenômeno muito difundido até os dias de hoje, é especialmente trágico que em uma situação de crise como uma epidemia, as pessoas não mostrem empatia para as pessoas de grupos de risco e as apoiem, mas também, que aproveitem a situação para continuar difundindo seu racismo e homofobia e, se possível, para eliminar as pessoas odiadas. Um exemplo extremo nesse sentido é o caso de Adílio. Ele se acha seguro porque corre o boato que não se poderia contrair o vírus após uma infecção com hepatite. Mas como era de se esperar, tratou-se de um diagnóstico errado e ele já havia sido infectado com HIV. Ao descobrir, ele perde a cabeça, pega uma arma e ameaça

se matar ou qualquer outra pessoa que se aproxime dele, motivo pelo qual a polícia é chamada. A exclamação em pânico do policial comprova que ele e o Estado que representa parecem incapazes de uma reação adequada:

> Aids?! – espanta-se o policial. Apontando a metralhadora para Adílio, comanda: – Não se mova daí, senão atiro. Atenção, todos!
> É um caso de peste. Atirem para matar, se ameaçar se aproximar. Chamem a Higiene Pública. Urgente. Chamem também a Companhia Municipal de Lixo, para o transporte. (Daniel 1987: 309)

Se no início do romance a comunidade é apresentada como uma comunidade qualquer, onde os moradores da vila vivem suas vidas com os conflitos típicos entre os diversos personagens, onde a discriminação e a violência constituem apenas um ruído de fundo, embora onipresente, à medida que a trama avança pode-se testemunhar o agravamento da situação. O crescente nível de pânico e desinformação – deliberada? – leva à desintegração da comunidade, um personagem após outro desaparecendo ou morrendo e os corpos sendo jogados no lixo. No entanto, a comunidade se dissolve não só em um sentido metafórico, mais também prático, como se verá a seguir.

IV

Até aqui, os moradores da vila são os que sofrem mais da discriminação e do estigma, da morte e da dor, além da doença em si. No entanto, vale a pena notar que obviamente não é apenas a classe média baixa que é afetada, também no ilustro círculo da família do Casarão há dois personagens potencialmente suscetíveis: por um lado, o jovem Ovídio, filho único de Zuenir que pratica a 'pegação' e busca encontros efêmeros e anônimos nos parques e nas ruas da cidade, e, por outro, Arnaldo, filho mais velho de Dona Carlota, que tem uma paixão extraordinária: é exibicionista e também passa as suas noites nas ruas. Essa forma direta de exibir o corpo nu causa muita irritação – mesmo na família, que já deve estar acostumada com seu esquisito passatempo. Portanto, não surpreende que Arnaldo se converta em alvo de ridicularização, especialmente por parte do seu irmão Hermírio que, como se sabe ao final, só está interessado em sua herança e tenta remover todos os obstáculos, inclusive os indese-

jáveis membros da família. Hermírio é uma figura ambígua, por um lado parece se preocupar com os desenvolvimentos na vila, como exemplificado acima, por outro lado, ele persegue impiedosamente seus interesses às custas de sua família e da vizinhança. Ele quer demolir a vila inteira para construir um novo e moderno bairro residencial e, é claro, ganhar uma fortuna. Portanto, é conveniente que os moradores da vila, conhecida por ser um bairro relativamente tolerante e liberal e, assim, atraente para pessoas com estilos de vida alternativos, estejam em alvoroço por causa da pandemia, muitos abandonam o bairro voluntariamente, os demais sob coação. Mais conveniente ainda é que os 'obstáculos familiares' se resolvam por si sós, literalmente. Durante suas excursões noturnas, Arnaldo se infecta com o vírus devido às suas "esquisitices" (Daniel 1987: 310) e, como resultado, sofre uma rápida decadência de seu corpo, deixando Hermírio sem nada para fazer a não ser esperar. Quando finalmente é internado no hospital, Dona Carlota também sofre uma crise e acaba "perde[ndo] seus canais de comunicação" (Daniel 1987: 310). Isto permite que Hermírio finalmente assuma sua posição pretendida como chefe de família e possa perseguir seu projeto de reconstrução da vila como "lugar higienizado" (Daniel 1987: 249), começando com uma nova mansão para a família. Desta maneira, a dissolução dos corpos físicos reflete simultaneamente a dissolução do corpo familiar e a do corpo da comunidade respectivamente. No entanto, embora este processo ocorra gradualmente neste último caso, a família como centro da vila se apresenta desde o início como um círculo muito excêntrico de personagens por trás da fachada, o que faz pensar em um gabinete de curiosidades: a cada vez mais ensimesmada Dona Carlota – respeitada na comunidade, porém alvo da zombaria da família – que jamais encontrou seu lugar no Brasil; Arnaldo com seus esquisitos hábitos exibicionistas; uma filha morta, a outra, Alice, casada com um homem indiferente que não fala e não participa da vida familiar; o genro Zuenir com exageradas aspirações literárias e seu filho promíscuo Ovídio; os outros dois netos que culpam seu tio Arnaldo – por pura diversão –de pedofilia e o acusam de abuso sexual; para não mencionar Hermírio que, apesar de ser um "pedaço de capitalista multinacional, efemista, repressor, comunista, ateu e antibissexual" (Daniel 1987: 310), nas palavras de Miro, manteve um relacionamento incestuoso com sua irmã Alice, que, aliás, o criou como uma mãe

e com quem presumivelmente teve um filho – Diogo – sem conhecimento dele (cf. Daniel 1987: 243, 310–311). Mesmo se a dúvida sobre a paternidade não for esclarecida até o final, este breve resumo é suficiente para observar que as relações intra-familiares não são menos tóxicas do que as dos outros moradores.

Além de excêntrica, a família do Casarão representa também aquele estrato social que decide o destino dos outros, não só porque eles têm poder, influência e propriedade – neste caso a terra, da qual podem dispor livremente –, mas também porque o mundo está aberto para eles devido aos seus meios financeiros. Cabe lembrar que as pessoas privilegiadas foram as primeiras a entrar em contato com o vírus durante suas viagens e, posteriormente, espalhá-lo pelo mundo. E assim como os vírus viajam, o mesmo acontece com os conceitos e ideias. Desta forma, o termo gay se espalhou por praticamente todo o mundo e com ele a forma de viver gay norte-americana. A esse respeito explica Daniel no artigo "A síndrome de nossos dias":

> Assim que foi descoberta, a doença (ou doenças) também recebeu o lúcido título de GRID (Gay Related Immune Deficiency). Grid é grade ou grelha, mas não deve ser traduzida assim. Nem como 'deficiência imunológica relacionada com a Alegria'. De qualquer forma, a medicina acabou introduzindo na sua linguagem a alegria como um troço mórbido. E não estou brincando com palavras. A designação GRID, apenas transitória, foi logo substituída por AIDS – que não deve ser traduzida por ajudas. Mas é notável observar que o termo gay, internacionalizado pelos homossexuais americanos que assim se autodenominaram, passou a freqüentar os textos médicos mais sóbrios como sinônimo da palavra homossexual, de formação exclusivamente médica. (Daniel/Parker 2018: 131)

O jocoso título do romance – *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos* – deve ser entendido neste sentido: refere-se ao problema – o *abacaxi* – do próprio vírus, bem como, por extensão, às pessoas – alegres demais – que são portadoras dele. Assim, os gays não são apenas o grupo mais afetado, mais do que isso, eles mesmos são os culpáveis por causa de seu comportamento irresponsável com sua vida (sexualmente) excessiva. No entanto, quando se deixa a ironia de lado e leva a sério os problemas das pessoas afetadas, descascando o abacaxi, o título transmite uma mensagem diferente, mais esperançosa, para uma vida mais digna onde os

indivíduos des-*viados* podem esquecer um pouco sua responsabilidade e viver de maneira menos preocupada em um ambiente afetivo, como o resume acertadamente Cláudio José Piotrovski Dias:

> O que se percebe, é que Daniel tentou inserir, ou reinserir, a morte na vida. Dito de outra forma, ele passou a discutí-la [sic!] socialmente, na tentativa de mostrar que era um acontecimento que afetaria a vida de qualquer pessoa. Assim, chamou a atenção para a transitoriedade do humano, a fragilidade da vida, e, mesmo por isso, a necessidade de se viver intensamente. 'Viver é morrer': a AIDS seria somente mais um risco na perigosa trajetória humana. (2016: 18)

O romance termina, tal como começou, com um espaço em branco, porém desta vez não apenas com um personagem falecido, mas com toda uma comunidade morta – o derrubamento da vila significa uma tabula rasa que não deixa muito lugar para a esperança, como expresso nos pensamentos do padre Félix que "olha consternado para as máquinas trabalhando, ao lado; para aplainar aquele chão inteiro, inculto, e lá erguer um futuro que Félix sempre imaginou mais solidário" (Daniel 1987: 307). Comparando estas duas mortes, a comunitária e a individual, fica claro que a segunda, comunitária, ao contrário da primeira, individual, não é o resultado de uma doença – seja ela qual for –, mas a consequência de políticas desumanas e antissociais e de uma economia desencadeada em nome da ganância. Essa crítica aponta para uma sociedade alternativa e mais solidária, uma visão que Daniel desenvolve também em seus outros textos e que defende através de seu engajamento político, como se verá na continuação.

V

Além do romance, Daniel também escreveu livros não-ficcionais sobre o assunto, alertando já em 1983 para os perigos que, aliás, parecem muito familiares do ponto de vista atual. No ensaio "A síndrome do preconceito" explica de forma bastante crítica que também nas comunidades homossexuais houve

> uma certa autoproteção mecânica dos ofendidos [que] levava a outra atitude mais ou menos incoerente: a recusa dos fatos. Muitos, procurando defender a 'comunidade homossexual', simplesmente negavam a existência

> do perigo ou fantasiavam sobre causas conspirativas do câncer gay (teria sido a CIA...). Entre o sensacionalismo – da imprensa – que insuflava o pânico (forma obscurantista do exercício da liberdade de imprensa nas nossas sanitárias sociedades democráticas) e o equívoco de supor ações criminais dos homófobos, a perda de tempo só servia para desinformar todos e adoecer muitos. (Daniel/Miccolis 1983: 122)

Portanto, hesitar ou esperar não era coisa de Daniel, ele procurou soluções, o que se vê por um lado em seu engajamento político, por outro, em seu compromisso com os direitos das pessoas soropositivas e/ou com aids, como por exemplo, na *Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS (ABIA)* ou no *Grupo pela VIDDA* por ele fundado, isto é, o Grupo pela valorização, integração e dignidade do doente de Aids no Rio. Vale a pena lembrar que a maioria dos textos até agora mencionados foram escritos *antes* de ele saber que estava infectado com o vírus. Foi somente em 1989 que ele testou positivo, o que foi uma experiência de "[h]orror" (Daniel 2018: 36) diante da humilhadora e desumana maquinaria médica, razão pela qual Daniel lutava ainda mais resolutamente pela causa das pessoas afetadas:

> Tenho Aids. Esta é uma experiência corporal da qual ainda tenho muito a falar. Mas que não tem nada a ver com a doença que tive ali, diante daquele 'médico'. Saí daquele consultório transtornado. Quarenta segundos de Aids! Escapei. Cláudio, meu companheiro, me esperava aqui fora. Meus amigos me esperavam. A vida me esperava. E livrei-me daquela pavorosa doença que me matou por quarenta segundos. Escapei. Com a convicção de que é preciso libertar desse jugo outros doentes. A Aids real é um caso muito sério para ser tratada por 'médicos', por essa medicina que a Aids veio provar que faliu. De resto, é a vida. A cada quarenta segundos. Intensamente. (Daniel 2018: 36)

Observa-se nesse pequeno trecho que o estilo de Daniel mudou, é um estilo simples e direto, pessoal e acessível para alcançar o maior público possível. Além disso, pode-se deduzir os dois aspectos mais relevantes para ele a partir disso: o apoio e a esperança. 'Viva a vida' será seu lema, pois só há uma vida antes da morte, os mortos não perdem nada, apenas os vivos podem perder seres queridos que deixam um vazio. Com isso, chega-se ao último ponto de suma importância, a proposta de Daniel na luta contra a doença, especialmente no que diz respeito ao tratamento

das pessoas com a doença. Junto com a perspectiva puramente médica, é preciso levar em consideração também a dimensão social, pois tudo está relacionado:

> É de fato uma crise de sociedade. [...] Não é possível falar da aids como um problema *no* planeta. A epidemia é um fato *do* planeta. (Daniel/Parker 2018: 51, ênfases no original)

E exige:

> Entendendo a epidemia como uma vasta crise de sociedade, as ações contra a AIDS devem mobilizar importantes recursos comunitários, centrando-se numa clara noção de cidadania, portanto de solidariedade. (Daniel/Parker 2018: 45)

Era sua crença na comunidade e solidariedade – "Com todas as letras do amor: s-o-l-i-d-a-r-i-e-d-a-d-e." (Daniel 2018: 44) – que fez com que Daniel tratasse os problemas de maneira diferente e desse esperança e dignidade à vida das pessoas mais afetadas, que, como vimos, não são só pessoas infectadas. Assim, com seu compromisso como político e ativista em artigos jornalísticos, entrevistas de televisão e discussões públicas, mas sobretudo, com seu compromisso literário e intelectual, Daniel contribui decisivamente para aumentar a consciência e dar voz às pessoas marginalizadas:

> E esta noção de solidariedade é a única capaz de gerar um modelo de compreensão da AIDS em que não haja amortização de consciências nem substituição dos problemas sociais por superstições devastadoras. (Daniel/Parker 2018: 44)

Em comparação com seus textos ensaísticos, o desfecho do romance se apresenta menos otimista, o que intensifica o efeito dramático da morte onipresente, tanto individual quanto comunitária, como consequência da pandemia. Ao final, não apenas o tempo de narrar e o tempo narrado chegam ao fim, mas também o lugar claro-escuro da trama, tudo se dissolve, o que sobra são pedaços. Como um típico jogo neobarroco, na seção final, uma espécie de epílogo intitulado "Conseqüências", essas mesmas consequências são apresentadas como fragmentos sob a forma de um horóscopo de acordo com os doze signos do zodíaco. A referência

cosmológica encaixa perfeitamente na teorização de Sarduy e sublinha a dimensão abrangente e global na qual Daniel vê os desafios atuais. Esse círculo, que, de resto, já não é mais perfeito porque está em dissolução, em sua órbita elíptica oculta com seu centro visível, o narrado, o centro invisível, aquilo que não é narrado, assim como os corpos em desvanecimento não mais falam do sofrimento ao qual foram expostos.

Como se viu, Daniel usa diferentes estilos, gêneros e meios de comunicação para lidar com os problemas urgentes de seu tempo. Mesmo que a comparação com a pandemia de Corona não deva ser usada em excesso, pode-se afirmar que existem definitivamente semelhanças no nível dos discursos, bem como nas reações sociais diante das novas ameaças, de modo que seus textos ainda parecem surpreendentemente atuais. No geral, Daniel oferece uma contribuição importante para moldar os discursos de seu tempo, tentando abordar um público tão amplo quanto possível através de vários meios. Especialmente em tempos de crise – seja percebida ou real – os discursos ajudam a entender os acontecimentos, dando-lhes significado e estrutura no ato da "*narrativização*" e "*discursivização*", como constata Alós (2019: 5, ênfase no original). É claro que cada gênero e cada meio tem suas próprias vantagens e limitações, mas em resumo, torna-se evidente que é precisamente o tratamento ficcional do material – através da abertura e ambigüidade que o neobarroco proporciona – que possibilita apontar alternativas que permitem nuances mais sutis em sua polifonia.

Bibliografia

Alós, Anselmo Peres (2019): "Corpo infectado/corpus infectado: aids, narrativa e metáforas oportunistas". In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 27 (3), p. 1–11.

Borim Jr., Dário (1994): "Herbert Daniel". In: Foster, David William: *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes*. Westport: Greenwood Press, p. 129–134.

Daniel, Herbert (1982): *Passagem para o próximo sonho*. Um possível romance autocrítico. Rio de Janeiro: Codecri.

Daniel, Herbert/Míccolis Leila (1983): *Jacarés e lobisomens: Dois ensaios sobre a homossexualidade*. Rio de Janeiro: Achiame.

Daniel, Herbert (1987): *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.

Daniel, Herbert ([1989] 2018): Vida antes da morte, 3. Auflage. Rio de Janeiro: ABIA.

Daniel, Herbert/Parker, Richard ([1990] 2018): *AIDS: A terceira Epidemia. Ensaios e tentativas*, 2. ed. Rio de Janeiro: ABIA.

Dias, Cláudio José Piotrovski (2016): "A trajetória soropositiva de Herbert Daniel (1989-1992)". In: *Revista Eletrônica História em Reflexão*, Dourados: UFGD, 10 (19), p. 8–28.

Green, James N. (2018): *Exile within exiles. Herbert Daniel. Gay Brazilian Revolutionary*. Durham: Duke University Press.

Maristany, José Javier (2008): "¿Una teoria queer latinoamericana? Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel". In: *Lectures du genre* 4: Lecturas queer desde el Cono Sur, p. 17–25.

Perlongher, Néstor (1997): "Caribe transplatino". In: *Prosa Plebeya*. Ensayos 1980–1992. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, Ediciones Colihue, p. 93–102.

Porto Editora – penumbra no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. In: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/penumbra (Acesso em: 14.11.2022).

Sarduy, Severo ([1972] 1999) "El barroco y el neobarroco." In: *Obra Completa*, v. 2, ed. crítica, editado por Gustavo Guerrero, François Wahl, Madrid.

Wrobel, Jasmin (2016): "'Partenogênese sem ovo ontológico'. A função catalisadora da discussão sobre o (neo)barroco nos intercâmbios interamericanos". In: *Remate de Males* 36.1, São Paulo: Campinas, p. 85–103.

A varíola na literatura brasileira: sanitarismo, barbárie e identidade nacional

Áureo Lustosa Guérios

A Varíola na história brasileira

A varíola foi uma das doenças que mais impactaram a história humana. Ao longo de pelo menos três milênios – e provavelmente por muito mais do que isso –, ela pôs fim a um número de vidas tão grande que, do ponto de vista histórico e epidemiológico, sua ação talvez seja comparável apenas à da peste ou à da malária. Donald Henderson, o diretor do projeto de vacinação global que erradicou a varíola, estima que, apenas entre 1900 e 1977, mais de 300 milhões de pessoas tenham sucumbido à doença (Henderson 2011: D8). Mas este número cresceria para "pelo menos meio bilhão de pessoas", caso levássemos em consideração seus últimos cem anos de ação (Henderson 2009: 12). Além disso, calcula-se que a extinção da varíola tenha poupado a vida de aproximadamente cinco milhões de pessoas ao ano a partir de 1980, o que significa que cerca de 200 milhões de mortes foram evitadas em apenas quatro décadas (Vanderslott 2013).

Nas Américas, a varíola foi a mais relevante das doenças trazidas pelos colonizadores. Sua ação foi a principal responsável pelo assombroso colapso demográfico resultante do Intercâmbio Colombiano (Crosby 1972).

Embora seja impossível determinar com exatidão qual fosse a população das Américas em 1492, estudos conduzidos nas últimas quatro décadas avaliam que haviam, pelo menos, 43 milhões e, no máximo, 100 milhões de indivíduos vivendo no continente (Alchon 2003: 171). Um estudo recente computa a morte de 55 milhões de indivíduos (Koch 2019: 30). Já o declínio demográfico pós contato teria sido da ordem de 90 a 98% da população, a depender da região (Stannard 1993: X). Independentemente de quais sejam os números de fato, é bastante evidente que o colapso populacional foi imenso; maior mesmo, em proporção, do que aquele gerado pela segunda pandemia de peste na Europa do século XIV.

Para além da tragédia humana, a diminuição drástica das populações nativas influenciou de forma cabal a história das Américas e especialmente a do Brasil, já que o vácuo demográfico foi uma das principais razões para a implementação do sistema de escravidão transatlântica. Além disso, a varíola destaca-se como um dos fatores condicionantes do próprio tráfico de pessoas escravizadas, pois era uma das principais responsáveis pela alta mortalidade nos navios negreiros e senzalas.

O Brasil como país doente

A varíola influenciou igualmente a urbanização do Brasil desde sua origem. A primeira epidemia registrada oficialmente na colônia ocorreu em Salvador em 1563, após apenas quatorze anos da fundação da cidade (Bueno 2005: 59). Numerosos outros surtos se seguiram ao longo das décadas e os danos à saúde pública, posteriormente, ainda cresceram com a importação de outras doenças infectocontagiosas, como a febre amarela ou a cólera. A erupção cíclica de epidemias criava numerosos desafios sociais, políticos e econômicos, além de impor obstáculos para a ocupação do território e para a imigração.

Entre 1820 e 1870, por exemplo, o Brasil atraiu um número inexpressivo de imigrantes europeus, não obstante suas políticas de incentivo (Lesser 2014: 68). As causas para tal são muitas, mas a fama internacional do país, concebido como uma terra selvagem, coberta de matas e pululando de enfermidades, era uma das principais. A fundação de Nova Friburgo – promovida por João VI em 1818 como um dos primeiros projetos oficiais de imigração – serve como prova da influência negativa das epidemias, já que a cidade não floresceu de pronto, ainda que contasse com o apoio

da coroa. O projeto buscava assentar famílias suíças no interior do Rio de Janeiro, mas um surto de malária durante a travessia dizimou quase um quinto dos 2.018 imigrantes. Após a sua chegada, a taxa de letalidade continuou alta a ponto de criar "um problema demográfico e psicológico para os colonos", e incentivar muitos a voltar à Europa (Lesser 2014: 48).

A representação do Brasil como terra tipicamente doente e, portanto, perigosa para o imigrante, era um lugar-comum, tanto dentro quanto fora do país. A charge "Colonização", por exemplo, publicada no Rio de Janeiro em 1876, retrata o triste destino de uma família de imigrantes (Figura 1). Inicialmente, os familiares contemplam a exuberância da natureza brasileira com entusiasmo ao desembarcar. Mas, a cena logo se converte em tragédia, quando o pai aceita um fruto envenenado de uma mulher indígena acompanhada por uma serpente macabra. As figuras alegóricas são rotuladas, respectivamente, "Miasmas", "Cidade do Rio de Janeiro" e "Febre Amarela", e estão diretamente ligadas à fauna e à flora brasileiras que tanto surpreenderam os imigrantes. O ciclo narrativo se fecha, então, com as crianças prostradas diante do túmulo dos pais, enquanto o restante da família recebe a notícia da morte no país de origem. A ênfase sobre os perigos à saúde imanentes ao país é reforçada por uma historieta cômica posicionada na página seguinte à imagem. Um senhor pondera acerca do número de vítimas da febre amarela no Rio de Janeiro: são 349 portugueses, 94 italianos, 42 espanhóis, 35 franceses e 31 brasileiros. Angustiado, e procurando escapar ao mal, ele então exclama: "Vou naturalisar-me [sic] argentino!!!" (Agostini 1876: 6). Assim, ilustração e piada ressaltam a insalubridade inerente ao Brasil e sublinham, em especial, o risco à saúde dos estrangeiros.

O mesmo tipo de representação aparece na revista portuguesa *O Mosquito*, em uma imagem publicada igualmente em 1876 e intitulada "Entre a Cruz e a Caldeirinha" – expressão que designa uma escolha entre dois infortúnios equivalentes (Figura 2). Nela, Zé Povinho – que representa a população pobre e disposta a emigrar – é disputado à força por Brasil e Portugal. Zé Povinho paira sobre o oceano Atlântico com sua trouxa de migrante, enquanto é puxado, por um braço, pela Coroa portuguesa – que o oprime com numerosos impostos e tributos – e, pelo outro, por um oficial brasileiro – que está acompanhado da personificação da febre amarela diante da abundante vegetação tropical. A mensagem é clara:
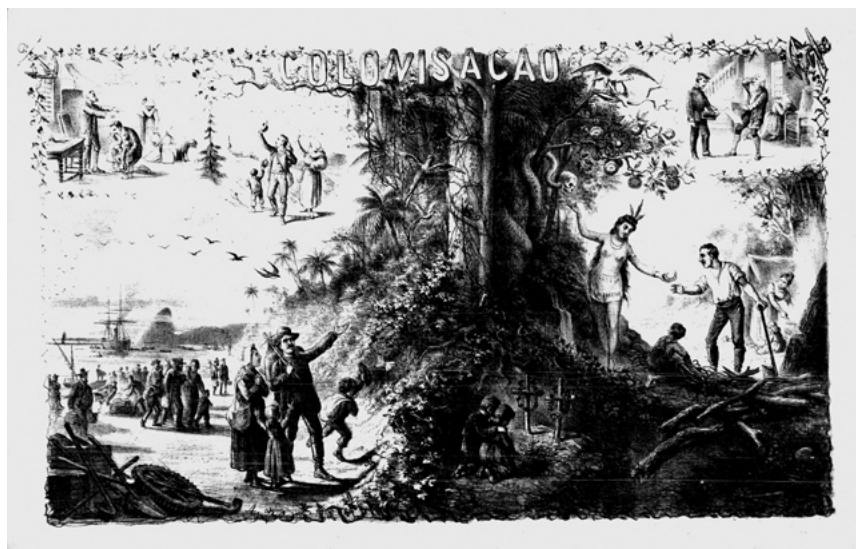
Figura 1: Charge "Colonização", de Angelo Agostini (1876)

o Brasil é "um grande hospital", como os sanitaristas afirmariam dentro de poucas décadas.

Para além da imigração, as epidemias também afetavam significativamente o fluxo de pessoas e a ocupação do território nacional. Um ano após a publicação das charges, teve início aquela que é, provavelmente, a maior catástrofe natural da história brasileira: a Grande Seca de 1877. Em apenas três anos, a falta de chuvas, a má distribuição de alimentos e uma grave epidemia de varíola dizimaram na região Nordeste pelo menos 500 mil pessoas, em um momento histórico em que o país contava oficialmente com 9.930.478 habitantes (Mota 2021). Em outras palavras: 5% da população brasileira sucumbiu à catástrofe. Fortaleza, cuja população era de cerca 19 mil pessoas, recebeu 80 mil retirantes até o fim de 1877. A crise humanitária intensificou-se ainda mais no ano seguinte, quando ocorreram 57.780 mortes causadas por doenças, sendo que 24.884 – número maior do que a população inicial da cidade como um todo – deviam-se unicamente à ação da varíola (Studart 1909: 44). Embora devam ser tomados com certo ceticismo, os dados servem para demonstrar a ordem de grandeza da calamidade e suas numerosas e profundas consequências sociais, culturais, políticas e econômicas.

Figura 2: Charge "Entre a Cruz e a Caldeirinha", de Pinheiro Bordalo (1876)

Os movimentos sanitaristas e a revolução bacteriológica na Europa

Entre 1840 e 1860, os terríveis surtos de cólera e a proliferação descontrolada de doenças como a tuberculose nos centros urbanos europeus – que cresciam desenfreadamente graças à industrialização – motivaram o surgimento de movimentos sanitaristas, de início na Inglaterra e França e, logo, em todo o continente. Os sanitaristas concebiam a sujeira e os odores ruins como a causa primária das doenças e, por isso, clamavam por uma profunda reestruturação urbana. As cidades deveriam contar com coleta de esgoto, filtragem de água, remoção de lixo e parques cujas árvores purificassem o ar (Kiechle 2017; Corbin 1982). As vielas, casebres e cortiços ocupados pelos pobres deveriam ser demolidos para permitir a criação de um traçado urbano racional, contendo largas avenidas para a circulação de ar e a entrada de luz solar. Os animais, como galinhas, porcos, vacas ou cães, deveriam ser retirados do espaço urbano, enquanto que a sujeira produzida pelos cavalos – então indispensáveis para a mobilidade urbana – deveria ser recolhida rotineiramente (Torquato 2020). É neste contexto que, na década de 1850, Paris começa a ser reconstruída pelo Barão Hausmann, que Ildefons Cerdà concebe o plano de extensão

e reforma de Barcelona, ou que as primeiras estações de esgoto são edificadas em Londres (Abellán 2017; Evans 2017). Nasce então, graças aos movimentos sanitaristas, a era dos grandes *boulevards*, dos traços sinuosos da *art nouveau* e da iluminação a luz elétrica.

Não apenas as cidades, mas também a medicina passou por grandes transformações entre 1860 e 1890, graças à revolução bacteriológica, cujos numerosos avanços científicos redefiniram drasticamente o entendimento acerca das doenças e suas causas. Os experimentos de Pasteur sobre a fermentação e a geração espontânea nas décadas de 1850 e 60 revelaram como agiam os micróbios e foram cruciais para aperfeiçoar as estratégias de prevenção. Joseph Lister usou-os, a partir de 1865, para revolucionar a prática da cirurgia através do uso de antissépticos. Em 1873, Gerhard Hansen identificou pela primeira vez um agente bacteriano capaz de gerar uma doença humana (a lepra). Entre 1882 e 1884, Robert Koch descobriu em rápida sucessão os patógenos responsáveis pela tuberculose e cólera, além de confirmar a transmissão desta pela via oro-fecal. Os vetores e mecanismos de transmissão de diversas doenças também foram progressivamente identificados: Carlos Finlay demonstrou a relação entre mosquitos e a febre amarela em 1881; Ronald Ross e Giovanni Battista Grassi a dos mosquitos e a malária em 1897 e 1898; Paul-Louis Simond a da pulga e do rato com a peste em 1898; David Bruce a da mosca tsé-tsé e a doença do sono em 1903; e assim por diante.

As numerosas conquistas da revolução bacteriológicas na segunda metade do século XIX permitiram que, pela primeira vez na história, governos pudessem organizar estratégias de prevenção com grande eficácia. Quando associadas às reformas urbanas, estas ações de saúde e higiene públicas possibilitaram não apenas uma melhoria acentuada na qualidade e expectativa de vida, mas também a expansão imperial da Europa (Latour 1993; Crosby 1986). Ainda que os avanços terapêuticos obtidos pela bacteriologia tenham sido limitados, o entendimento das causas das doenças e seus mecanismos de transmissão possibilitaram que os poderes do continente adentrassem às zonas tropicais da África e Ásia. A construção do canal do Panamá, por exemplo, responsável por reorganizar o comércio global e redefinir prioridades políticas na América Central, só foi possível graças às medidas de controle de vetores (drenagem de pântanos, controle de reprodução, uso de inseticidas, redes de

proteção, etc.) que colocaram em cheque a difusão da malária e da febre amarela. Surge então, ao redor das conquistas em saúde pública, um amplo discurso civilizatório que enfatizava o refinamento e o progresso das metrópoles, em detrimento da selvageria e atraso das colônias (Varlik 2017; Arnold 1993). As palavras de Robert Koch são um exemplo célebre: "Senhores, eu esqueço que estou na Europa", exclamou o bacteriologista durante o surto de cólera de Hamburgo de 1892 (Evans 1987: 312–13).

"É preciso sanear o Brasil!"

O sanitarismo e a bacteriologia chegam lentamente ao Brasil a partir de 1880 e com ímpeto renovado após a virada do século. O imperador Dom Pedro II visitou o Instituto Pasteur nos anos 1870 e, anos depois, convidou Pasteur para pesquisar no país (Benchimol 2018: 235–38). Os violentos surtos de febre amarela na capital em 1873 e 1876, o grave surto de varíola no Nordeste em 1878, o proliferar de doenças pelo interior com as migrações que seguiram à abolição da escravidão em 1888, as cruzadas culturais de combate aos germes na Europa, e a utilidade da bacteriologia para a expansão econômica e territorial, convenceram progressivamente as elites do país de que melhorias em saúde pública faziam-se necessárias com urgência. Porém, é apenas após a proclamação da República – com seu lema de "ordem e progresso" – e, em especial, durante o governo de Rodrigues Alves (1902–1906), que o saneamento e a bacteriologia são importados de fato ao Brasil.

Em 1899, um surto de peste bubônica em Santos levou à fundação de dois centros para prevenir e controlar as epidemias e produzir soro antipestífero: os atuais *Instituto Butantan*, em São Paulo, e a *Fundação Oswaldo Cruz*, no Rio de Janeiro. Em 1903, Oswaldo Cruz dá início ao controle de vetores (mosquitos e ratos) na capital federal. Em 1904, iniciam-se as reformas urbanas que reformulam a cidade de acordo com as tendências parisienses. Inúmeros imóveis são desapropriados e demolidos, expulsando os pobres e indesejáveis do centro para dar lugar à Avenida Rio Branco, que se transforma em um símbolo da modernização nacional. Estruturada como um *boulevard*, e ladeada por árvores e belas construções aprovadas pelo comitê arquitetônico, a avenida se converte em zona de passeio em que as elites, obrigatoriamente vestidas em trajes formais,

circulavam entre espaços de prestígio, tal qual o Teatro Municipal ou o Palácio Monroe (Benchimol 2018; Bueno 2005; Benchimol 1992). No mesmo ano, procura-se impor a vacinação obrigatória contra a varíola, algo que sobrecarrega ainda mais as tensões sociais e resulta no tumulto e na destruição causados pela Revolta da Vacina (Chalhoub 1996; Sevcenko 1984). Já em 1905, começa a construção do Castelo Mourisco, opulente sede da Fiocruz que conta com traçado elizabetano em estilo mourisco, piso coberto por mosaicos franceses e majestosa escadaria em ferro e mármore de Carrara. Trata-se de um verdadeiro "palácio da ciência" que talvez seja o maior emblema material da inauguração conjunta da bacteriologia e do sanitarismo no Brasil.

A partir deste momento, as pesquisas biomédicas da Fiocruz e do Butantan caminharão lado-a-lado com os projetos de infraestrutura e desenvolvimento econômico. Estes foram os anos da multiplicação das ferrovias e das campanhas do Marechal Rondon para a instalação de telégrafos (1900–1915), projetos estes que sempre contaram com a colaboração dos bacteriologistas. Já em 1903, Adolfo Lutz identifica o único vetor da malária natural das Américas, o *Anopheles cruzii*, durante a duplicação da estrada de ferro ligando Jundiaí a Santos (Benchimol e Silva 2008). Em 1905, Oswaldo Cruz fiscaliza a salubridade de 23 portos brasileiros, enquanto Carlos Chagas acompanha a construção de uma hidrelétrica em Itatinga. Em 1907, Chagas descobre a doença que ganhará o seu nome ao acompanhar a expansão das linhas férreas em Minas Gerais (Benchimol 2008; Fiocruz 1992). Já entre 1910 e 1913, a Fiocruz organiza importantes missões de pesquisa e exploração ao interior brasileiro, que levarão, por exemplo, Oswaldo Cruz e Belisário Pena à Amazônia para vistoriar o canteiro de obras da ferrovia Madeira-Mamoré (construída entre 1907–1912).

Estas verdadeiras campanhas de descoberta não restringiram-se aos bacteriologistas, mas envolveram os intelectuais como um todo. Os escritores, em especial, passam a interessar-se progressivamente pela ciência, etnografia, geografia e folclore brasileiros. Neste contexto, forma-se uma continuidade natural entre as ciências e as artes, particularmente evidente na dupla identidade de engenheiro e escritor de Euclides da Cunha. A publicação de *Os Sertões* (1902) – texto a um tempo literário, sociológico e geográfico – desperta o grande interesse da literatura brasileira pelo "Sertão" enquanto espaço físico e imaginário, ao mesmo tempo que

estabelece, segundo Nísia Trindade de Lima, o "marco de origem" das ciências sociais no Brasil (2013: 49). Não apenas isso, mas Euclides também chefiou, em 1904, a comissão brasileira de reconhecimento ao Alto Purus, na Amazônia, empreitada bastante símile àquelas que trilhariam os pesquisadores da Fiocruz poucos anos depois (Santana 2000). É neste contexto de interesses interdisciplinares que os médicos Afrânio Peixoto, Miguel Couto e o próprio Oswaldo Cruz tornam-se membros da Academia Brasileira de Letras entre 1910 e 1916; ou que Mário de Andrade percorre a Amazônia por três meses em 1927; ou, ainda, que o médico e escritor Gastão Cruls acompanha o Marechal Rondon em uma missão pela região em 1928 (Paiva 2019).

A literatura e o Brasil doente

A partir desta interação entre arte e ciência, surge aos poucos um discurso literário que imagina o Brasil como terra intrinsecamente doente que clama pelo saneamento e modernização. Enquadram-se aqui as invectivas de Monteiro Lobato contra Jeca Tatu – cuja criação data de 1914 – ou a declaração proverbial de Macunaíma: "Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são". Até mesmo Lima Barreto – que, em mais de uma ocasião, criticou os sanitaristas e a excessiva medicalização da sociedade – adentra por esta seara. Em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, serializado em 1911 e publicado como livro em 1915, o ultrapatriota major Policarpo sonha em comprovar a grandeza do Brasil através do cultivo agrícola racional. Porém, seus planos ruem quando as saúvas devoram seus víveres e uma epidemia de "peste" dizima seus animais – um exemplo perfeito para o enunciado de Macunaíma.

As campanhas de descoberta e desenvolvimento conduzidas pelos intelectuais brasileiros com frequência englobavam o mesmo tipo de retórica civilizatória que as metrópoles europeias dispensavam às suas colônias. No entanto, no caso do Brasil, o discurso civilizatório partia das capitais de província – Recife, Salvador, São Paulo e, principalmente, Rio de Janeiro – em relação ao interior, compreendido como um espaço miserável e atrasado, à espera de fomento para desenvolver-se.

Este tipo de ideário foi sintetizado com exatidão por Alberto Rangel em sua coletânea de contos Inferno Verde (1908) – que conta, inclusive,

com prefácio de Euclides da Cunha. Na obra, é a própria selva amazônica a declarar sua ânsia pela civilização com evidente racismo:

> Sou a terra prometida às raças superiores, tonificadoras, vigorosas, dotadas de firmeza, inteligência e providas de dinheiro; e que, um dia, virão assentar no meu seio a definitiva obra de civilização [...]. Outros virão, os felizes, na terra semeada e desbravada, meter o alicerce fundo da urbs, onde foi o abarracamento provisório do *settler*. (Rangel 1908: posição 2405)

O trecho dita, com todas as letras, a lógica civilizatória com que o Brasil 'interiorano-nativo' é visto pelo Brasil 'litorâneo-europeu' – conforme o designará com ironia Mário de Andrade em 1931 (Andrade 2015: 418; Lima e Botelho 2013: 756). Rangel importa ao imaginário nacional a oposição entre metrópole sã e colônia malsã tão comum nas literaturas europeias do século XIX (Guerios 2021; Wald 2008; Edmond 2006; Bewell 2003). Isto transparece no uso dos numerosos adjetivos, do termo inglês (*settler* ao invés de 'colono') e na promessa de urbanizar a selva – o termo latino *urbs* podendo ser interpretado aqui tanto em sentido literal como 'cidade', quanto em sentido figurativo como *urbanitas* e, portanto, 'refinamento', 'sofisticação'. O momento de publicação do texto é chave: em 1908, a profunda reestruturação urbana do Rio de Janeiro já tomava corpo e o interesse de bacteriologistas e sanitaristas começava a voltar-se para o interior não apenas com o objetivo de modernizá-lo, mas também para construir uma ideia de nação. Sentia-se a falta de um sentimento de pertencimento nacional, tanto que, em 1916, os sanitaristas Arthur Neiva e Belisário Penna reclamam ser "raro o indivíduo que sabe o que é o Brasil. Piauí é uma terra. Ceará outra terra. Pernambuco outra..." (Fiocruz 1992: XV).

É justamente neste período em meados da década de 1910, que, de acordo com Albuquerque Jr. (2011), o Nordeste emerge como espaço imaginário na cultura brasileira que o concebe como cronicamente pobre, doentio e violento. Mais além, o Brasil interiorano como um todo passa a ser concebido como múltiplos *sertões* em que "as doenças são identificadas como a característica básica da nacionalidade" (Lima 2013: 146). Assim, se, em meados do século XIX, o olhar de um Gonçalves Dias ou um José de Alencar enxergara nas carnaúbas, palmeiras ou sabiás o símbolo da união nacional, nos primórdios do século XX, será um Brasil interiorano,

doente e selvagem, que sintetizará a ideia de nação para os intelectuais.

Tais ideias aparecem no conto *A Peste* (1910), de João do Rio, que trata do horror psicológico que a visão de um varioloso causa sobre o narrador. A história se passa durante um surto de varíola e alude à visitação de 1908, que foi a mais mortífera da história da cidade e motivou a população a vacinar-se voluntariamente (Benchimol 2018: 261). No texto, os agentes de saúde pública se mostram muito ativos. Já no parágrafo de abertura menciona-se "o cheiro de desinfecção e ácido phenico" e a presença dos "empregados da higiene" (Rio 1910: 195). Mais adiante, no hospital São Sebastião, dois pavilhões foram construídos às pressas, os telefones – tecnologia ainda recente – tocam a todo instante, os empregados encontram-se "num vaivém constante" (ibid.: 204). O narrador revela já ter sido vacinado antes do surto, algo que transparece a preocupação do estado com a prevenção. Embora não detenham controle absoluto sobre a doença, é notório que as autoridades se esforçam em combatê-la. Ademais, durante a espera, o médico busca distrair o narrador falando sobre a interrupção dos "prazeres da season", do teatro e da vinda das "grandes estrellas mundiais" (ibid.: 201), demonstrando, assim, os interesses cosmopolitas dos dois interlocutores cuja atenção dirige-se ao cenário internacional. O médico também alude às benesses que resultam dos projetos de sanitarização – "Nas grandes cidades as pestes dão uma impressão muito menos dolorosa do que outr'ora..." (ibid.: 201–2) –, ao que o narrador relembra a Idade Média. Subentende-se que as epidemias que precederam a sanitarização e a medicina moderna foram muito piores. Por mais que o surto em questão seja grave, ele seria, na ausência da sanitarização e da ação do estado, gravíssimo.

Em seguida, o narrador é admitido ao quarto do amigo, mas a visão do corpo doente, coberto de chagas e secreções, o aterroriza e lhe induz ao pânico. Delirando, ele corre para escapar daquele ambiente e tudo o que vê ao seu redor lhe parece corrompido pela doença:

> As plantas, as flores dos canteiros, [...] os homens, as roupas, a rua suja, [...] pareciam atacados daquelle horror de sangue maculado e de gangrena. Parei. Encarei o sol, e o próprio sol, na apotheose de luz, pareceu-me gangrenado e pútrido. [...] Corri mais, corri daquella casa, daquelle laboratorio de horror em que o africano deus selvagem da Bexiga, Obaluaié, escancarava a fauce deglutindo pús. (ibid.: 204)

O texto trabalha com a oposição entre metrópole saudável e interior insalubre através da invasão da doença. A evocação de Obaluaiê – orixá ligado à pestilência e à cura –, de sua suposta 'selvageria', e da imagem repulsiva de uma garganta que engole pus, servem precisamente para sublinhar a derrota aterrorizante da civilização. O fato de que o sol e a luz também tenham sido infectados – símbolos tradicionais da razão, de Apolo ou mesmo de Paris enquanto la ville lumière – enfatiza ainda mais a compreensão da epidemia como intrinsicamente retrógrada e antimoderna. A impossibilidade de progresso que o Deus africano e a varíola representam no conto aterroriza o narrador a tal ponto que ele – um dos privilegiados que goza de fato das benesses da reurbanização – sucumbe à doença (e, portanto à 'barbárie') em "seu elegante apartamento das Laranjeiras" (ibid.: 205).

A oposição civilização-barbárie empregada por João do Rio é de uso corriqueiro entre os intelectuais do período. Os exemplos são numerosos. Em suas memórias, o jornalista Luís Edmundo emprega o mesmo padrão ao declarar que o Rio de Janeiro de 1901 "Quando muito lembrará certas cidades do setentrião africano, as da orla do Mediterrâneo, Tânger, Alexandria ou Orã", cuja população é "descalça e malvestida" e "o homem de feição árabe, roliço e porco", além de "nativo, amarelão e triste". A cidade seria, em síntese, um "daqueles centros que a civilização esqueceu e que o civilizado só visita, de quando em quando" (Edmundo 2003: 26). Já o jornalista Alberto Figueiredo Pimentel, cunha o lema da reurbanização de Pereira Passos em sua coluna na *Gazeta de Notícia*: "O Rio civiliza-se". Enquanto que, ao iniciar das demolições em 1904, Olavo Bilac comemora "as picaretas regeneradoras" que, "no seu clamor incessante e rythmico", celebravam "a victoria da hygiene, do bom gosto e da arte!" (1904: 4).

O projeto civilizatório atinge seus objetivos em poucos anos. Em 1911, a capital transformada impressionou o escritor chileno Joaquín Edwards Bello – ele próprio um defensor da higiene em seu país natal – que a denominou "*una obra civilizadora*", resultado de "*la fiebre por el progreso; contagiosa, irresistible, creadora, formidable como una avalancha*" (2004: 21). É neste período que o Rio de Janeiro recebe a alcunha de "cidade maravilhosa" tanto em matérias nos jornais quanto na coleção de poemas *La Ville Merveilleuse* (1913), da poetisa francesa Jane Catulle Mendès, que entusias-

mou-se ao permanecer na cidade por alguns meses. A reurbanização é vista como um triunfo, posição que o texto de João do Rio parece endossar através do paradoxo: é justamente por vivenciar o progresso no presente que o narrador desespera-se frente à varíola, entendida enquanto possível fomentadora de retrocesso.

A varíola como força contrária à civilização

Nas décadas seguintes, outras obras da literatura brasileira continuarão a empregar a varíola como símbolo do atraso do interior do país. Este é o caso de *Maleita* (1934), obra de estreia de Lúcio Cardoso, em que as doenças do Brasil interiorano ocupam espaço central. O romance começa em 1893, quando o narrador – cujo nome nunca é mencionado – e sua esposa, partem para Pirapora, um "lugarejo desconhecido" (Cardoso 2005: 10) no sertão, às margens do Rio São Francisco. O narrador, tal qual os bacteriologistas em diversas ocasiões, é financiado pela inciativa privada: ele é encarregado da missão de "organizar o comércio e incentivar o povoado nascente" (ibid.: 10) pela companhia Cedro e Cachoeira de Fiação e Tecidos. No entanto, a insalubridade do interior se faz presente de imediato: já durante o trajeto, um de seus acompanhantes contrai maleita – nome popular da malária – e é difícil para o narrador livrar-se de "um pressentimento mau" e "da sensação de ameaça que vinha do mais escuro do mato" (ibid.: 12). Quando atingem o destino – "o fim do mundo" (ibid.: 19), segundo um dos personagens –, a terra revela-se "inóspita e miserável" (ibid.: 13), e o mato, "uma boca aberta" que parece engolir os "homens de aspecto doente" (ibid.: 34). Ainda assim, ele confia que "a vida em breve transformaria aquele ermo, que a cidade nasceria lentamente sobre as taperas escuras" (ibid.: 27).

O narrador passa então a planejar o novo povoado: faz um reconhecimento da área, encontra auxiliares e trabalhadores, encomenda os materiais necessários. Suas observações acerca do estado das coisas e das mudanças que almeja assemelham-se, em conteúdo e tom, com aquelas produzidas pelos bacteriologistas nas missões dos anos 1910. Como seria de se esperar, seu interesse engloba o desenvolvimento econômico, o tráfego fluvial, o saneamento e a saúde geral da população. Seus apontamentos asseguram, por exemplo, que "não existiam latrinas", que as

crianças dormiam "misturadas com as galinhas e os porcos", e que os habitantes "todos tinham os ventres inchados e amarelos" sobre os quais pousavam "as moscas, saídas dos monturos de fezes da estrada" (ibid.: 76).

Porém, seus comentários e prescrições vão muito além do planejamento urbano, estendendo-se à alimentação, ao trabalho, ao entretenimento e mesmo à religião dos locais. O ângulo adotado é de notória superioridade e constante reprovação: os nativos vivem "como os animais vivem entre si, selvagem e puros" (ibid.: 77), eles trabalham com uma "espécie de instrumento bárbaro" (ibid.: 75), e seus gritos são "mais de animais do que de homens" (ibid.: 193). Quando se distinguem pela eficiência na pesca, o fazem "como os primitivos" (ibid.: 75). E mesmo quando apenas se divertem com música em suas casas, o narrador crê ouvir risos "inarticulados, ferozes, medonhos" que "vinham dos brejos escuros" (ibid.: 24).

Aos seus olhos, o desenvolvimento econômico e sanitário é indissociável do desenvolvimento moral, ideia que ele compartilha com inúmeros sanitaristas. Como prova, basta rememorar a importante obra de Belisário Penna, *Saneamento do Brasil* (1918), cujo subtítulo é: *Sanear o Brasil é povoal-o; é enriquecel-o; é moralisal-o* [sic]. Assim sendo, sob o pretexto do progresso e da salubridade, o narrador de *Maleita* combate os hábitos locais que são tidos como intrinsecamente dissolutos. Em certo momento, ele discursa aos pescadores "sobre os homens civilizados e a vontade de Deus" (Cardoso 2005: 76) para convencê-los a trabalhar vestidos ao invés de nus. Sem sucesso, não hesita em usar de autoritarismo e violência: "Podia parecer brutalidade minha. Mas aqueles homens eram como animais e só obedeciam depois de usados os meios próprios para animais" (ibid.: 90).

É importante sublinhar que o suposto barbarismo da população é compreendido não apenas em termos socioculturais, mas também biológicos. Inúmeros dos comentários são abertamente racistas. Veja-se este, por exemplo, que se encontra no início da obra:

> [O lugarejo] Trazia marcado, como selo racial, o ar bizarro dos quilombos em balbúrdia, hoje aqui, amanhã ao deus-dará, sempre com a fisionomia de transitoriedade dos fugitivos. E sob aquela aparência de negros, a influência mais ou menos viva das tabas indígenas, restos de um barbarismo cuja força a brutalidade da terra não deixara morrer. (ibid.: 14)

Novamente, o tom geral do narrador em nada difere daquele adotado pelos sanitaristas em suas missões de exploração. As palavras de Carlos Chagas acerca da escravização de indígenas no relatório *Sobre o Saneamento da Amazônia* (1913) servem como comparação:

> [Os Índios] Apresentam-se aqui, [...] numa condição física e moral das mais precárias, sendo os homens de estatura pequena, de constituição pouco robusta e de aspecto geral pouco simpático. As mulheres são extremamente feias, muito precocemente envelhecidas, ou melhor, trazendo desde a mocidade estigma da velhice. Predomina em ambos os sexos a mais extrema indolência.
> Pelo que, dada essa inferioridade nos indivíduos dessa raça, são eles muito explorados aí pelo branco. [...] (Carlos Chagas apud Lima e Botelho 2013: 752)

No trecho, Chagas também coloca lado a lado a juventude e a velhice: as mulheres indígenas envelheceriam precocemente como um sinal tácito da "inferioridade" com que o pesquisador rotula estes indivíduos. Este tipo de temporalidade do corpo também aparece em *Maleita*, porém ao inverso: o narrador parece incapaz de aceitar que os nativos amadureçam com o passar do tempo e, independentemente de suas idades, parece sempre vê-los como crianças. Se Chagas fala em jovens envelhecidas, o narrador descreve constantemente adultos infantilizados. Não obstante os resultados opostos, a estratégia é a mesma: a temporalidade do corpo é usada para hierarquizar grupos sociais e estabelecer divisões biológicas nítidas entre os vigorosos e saudáveis, de um lado, e os indolentes e enfermiços, de outro. Além disso, esta sobreposição paradoxal também produz um círculo vicioso que justifica a exploração: os nativos são doentes porque retrógrados e retrógrados porque doentes.

Grande parte da narrativa é dedicada aos atritos constantes entre o narrador progressista e os nativos antiquados em uma série de avanços e retrocessos que culminam na erupção da varíola. A doença chega à cidade seguindo os passos dos imigrantes que, para a insatisfação dos nativos, o narrador convocara de outras regiões, também com o objetivo de desarticular a cultura local. A nova cidade "crescia e se alastrava rapidamente", diz o texto, e "aos poucos, perdia aquele aspecto misto de resto de quilombo e aldeia indígena" (Cardoso 2005: 137). O crescimento populacional atrai também prostitutas que se estabelecem na cidade

(*Capítulo 16*), imediatamente antes do primeiro varioloso – designado apenas como "o caboclo", "um imigrante", "um forasteiro" (ibid.: 138) – morrer e instaurar o contágio (*Capítulo 17*). Não há indício explícito de que as prostitutas tenham ligação com a doença, mas a arquitetura do romance e a representação habitual da varíola como relacionada à imoralidade sexual sugerem esta leitura (Guerios 2021: 271–72).

Assim como no conto de João do Rio, o texto engloba, durante o episódio, modalidades discursivas típicas do gótico. A cidade é isolada e aqueles que procuram fugir, retornam afinal com "o rosto chupado, amarelo, sombreado de medo e de fome" (ibid.: 152). Tudo assume "um invencível aspecto de ruína" (ibid.: 152): "os doentes uivavam" quando sentem "o aguilhão da dor [...] perfurando-lhes a cara" (ibid.: 160), "as crianças abandonadas comiam terra" (ibid.: 153) e "os urubus aumentavam" (ibid., 156). Em eterno conflito com a população, o narrador constrói um lazareto e se esforça para fazer internações compulsórias, mas sem que isso implique em qualquer vantagem clara à saúde pública. Ele próprio admite que o lazareto constitui um "pequeno inferno", onde "o sofrimento era espantoso" e tão terrível que, ainda hoje ao rememorar os fatos, "o mesmo arrepio e o mesmo horror me dilaceram" (ibid.: 159-60).

A varíola sabota o projeto civilizatório do narrador e quase o leva à derrocada. As imagens de declínio são numerosas: "O trabalho paralisado" (ibid.: 153); "Água estagnada em latas e bacias abandonadas nas vielas"; "Portas escancaradas, interiores em desordem, imundície, desespero..."; "a aldeola, para trás, adormecida no desespero e na inutilidade" (ibid.: 157). A epidemia eventualmente amaina, mas a cidade continua isolada e, logo, seguem a fome e a carestia. O narrador – que sofre eventualmente de ataques de malária, mas parece ser imune à varíola – parte em uma missão em busca de comida. Ao retornar, triunfante, ele é recebido pela primeira vez com entusiasmo pela população. Isto o comove e marca o grande ponto de virada na marcha do povoamento ao progresso:

> Era a primeira vez que chorava em minha vida. Nem mesmo nos dias tormentosos da varíola, a minha emoção havia chegado a tal intensidade. Mas, vendo a alegria da gente miserável da terra, sentindo que eu conseguira salvar o povoado, uma alegria intensa, uma comoção sobre-humana vergava-me como eu nunca supusera ser capaz. [...] Só quem soubera dos meses de varíola sentiria o mesmo. (ibid.: 190)

Superada a crise, os habitantes constroem uma capela dedicada a São Sebastião de Pirapora, em um ato simbólico que marca a purificação moral da cidade. Quando os fundos acabam, o narrador faz um derradeiro sacrifício: "Reuni os meus últimos recursos. Pedi mesmo um adiantamento à companhia, desejando concluir a igreja" (ibid.: 216). Dois padres se estabelecem em seguida na cidade e a sua chegada configura-se em oposição estrutural à das duas prostitutas logo antes do surto. Durante a missa de inauguração, o narrador pesa seus méritos e percebe "que atingira a meta desejada" (ibid.: 219) e que "a voz do padre [...] entoava um hino de triunfo à terra renascida..." (ibid.: 220). Ele ainda construirá uma agência dos correios e uma escola, mas, visto que "a terra progredia vertiginosamente", decide "que havia terminado minha obra" (ibid.: 223). Igreja, telégrafos e escola constituem o testemunho material do progresso cujo êxito é medido uma última vez contra a barbárie simbólica da varíola: o mestre-escola, agora, ensina "as primeiras letras aos pequenos caboclos que, *no tempo da varíola*, armavam pedaços de lenha com carne podre para caçar urubus..." (ibid.: 220, grifo do autor).

Ainda outro exemplo deste tipo de representação encontra-se em *Grande Sertão: Veredas* (1956), obra que, embora publicada em uma fase diferente do desenvolvimento do higienismo e da saúde pública no Brasil, também usa a varíola como emblema do atraso. Vale lembrar que Guimarães Rosa era médico de formação e que, tal como os cientistas e intelectuais das décadas de 1910 e 20, percorreu o interior em viagens de reconhecimento que serviram como matéria-prima para a sua produção literária. No romance, a doença apresenta-se em um rápido episódio que tem pouca relevância para avançar o enredo. Porém, as circunstâncias de seu aparecimento marcam a vida de Riobaldo e geram observações que lhe serão um fardo: "Ah, daí [em diante], não ri honesto nunca mais, em minha vida" (Rosa 1994: 551).

O impacto psicológico é causado pelo encontro com "os catrumanos", um grupo de sertanejos que são tidos por Riobaldo e seus companheiros como particularmente rudes e primitivos. Tão logo avistam os catrumanos, um dos jagunços preocupa-se com o contágio de parasitas: "Ih! Essa gente tem piolho e muquiranas..." (ibid.: 544–545). Riobaldo observa-os e considera sua aparência doentia e disforme: são "amarelos de tanto comer só polpa de buriti" e um deles é "quanto feioso, de dar pena, constado chato o formo do nariz, estragada a boca grande demais, em três"

(ibid.: 545). Ele se surpreende com a pobreza do grupo, com seu "armamento tão desgraçado" e "de outras idades", e suspeita que não tenham outras roupas para além das que trazem no corpo. Eles também se expressam mal, de modo fragmentado e lacunar, e um deles guincha "feito o demônio gemedeiro" em "uma espécie de pajelança" (ibid.: 545).

Além disto, os catrumanos são animalizados por Riobaldo que chega à conclusão de que não vivem em casas como outros seres-humanos, mas dão "cria feito bichos, em socavas" (ibid.: 546). Eles "dormiam farejando" (ibid.: 551) e são "que nem mansas feras" (ibid.: 549). Adiante, ele considera que a "Raça daqueles homens era diverseada distante, cujos modos e usos, mal ensinada" e, padecendo dos "poderes da pobreza inteira e apartada", estavam "menos arredados dos bichos do que nós mesmos estamos" (ibid.: 551). O efeito é reforçado ainda pelas armas envelhecidas e antiquadas que sugerem que o grupo não apenas vive afastado no espaço, mas também no tempo. Os catrumanos são percebidos, portanto, como primitivos e sub-humanos. Isto, inclusive, é evidente no nome que os designa, pois *catrumano* deriva de *quadrúmano* ("quatro mãos"), termo empregado no passado para indicar os primatas que, à diferença dos seres-humanos, possuem pés preênseis comparáveis às mãos.

A animalização dos catrumanos é curiosa, porque o próprio Riobaldo e seus companheiros jagunços são tidos como homens ásperos, ignorantes e mesmo cruéis. Isto é evidente ao longo de toda a obra nas invocações ao interlocutor, a quem Riobaldo refere-se como um doutor da cidade, alguém com mais estudo e maior experiência de vida. Frente ao atraso e à penúria dos catrumanos – que habitam, por assim dizer, o sertão do sertão –, o grupo de Zé Bebelo transforma-se ironicamente em um representante da cultura e do progresso. Tanto que Riobaldo se padece daqueles "homens reperdidos sem salvação naquele recanto lontão de mundo" (ibid.: 545) e declara: "Tanteei pena deles, grande pena" (ibid.: 546). Sua compaixão advém de um senso misto de humanismo e superioridade – que é construída, vale ressaltar, em termos socioculturais, e não biológicos como em *Maleita*.

É relevante que este encontro seja descrito através da oposição entre progresso e atraso, pois o episódio serve estruturalmente para preparar o surgimento da varíola. Os catrumanos estão de guarda há dias justamente para impedir a passagem dos habitantes do Sucruiú que "estão com a doença, que pega em todos... [...] Peste de bexiga preta..." (ibid.: 547).

Eles isolam a vila à própria sorte, impedido mesmo a passagem de um mensageiro em busca de socorro, e recomendam ao grupo de "não passar no Sucruiú, respraz... Bexiga da preta!..." (ibid.: 548). Zé Bebelo os ouve com o mesmo sentimento de superioridade e apreço de Riobaldo: embora tenha que se controlar para não rir, ele lhes dedica "alta cortesia" (ibid.: 548) e recusa gentilmente o tributo que lhe é oferecido. Os catrumanos riem-se amigavelmente em resposta, e um deles, encorajado, pergunta ao "chefe cidadão" o que o traz àquelas paragens. Zé Bebelo dirige-se ao interlocutor com a alcunha "Ei, do Brasil, amigo!" e diz vir para "alçada e foro" (ibid.: 549). Em outras palavras, Zé Bebelo invoca para si a legitimação do estado uma vez que cabe a ele promulgar e executar "outra lei" (ibid.). A validação é reforçada também pelas alcunhas empregadas (*chefe cidadão, amigo do Brasil*) que evocam ambos discursos de cunho civil e político. Mais adiante, Riobaldo também descreve Zé Bebelo como um canoeiro mestre que enfrenta habilmente um rio caudaloso.

Os jagunços seguem seu caminho sem dar ouvidos aos catrumanos e, todos rezando a São Sebastião e São Camilo de Lélis para evitar o contágio, passam pela vila acometida de varíola. Ensimesmado após o encontro com os catrumanos, Riobaldo contempla "a horrorosa doença, por cima da pior miséria" (ibid.: 554). Não há doentes à vista, mas ele conclui que há todavia indivíduos vivos, pois alguém alimenta as fogueiras que queimam continuamente estrume de vaca. Abandonados pelo Estado e impedidos de buscar ajuda, este bálsamo ineficaz é o único de que dispõem os doentes. Ele sente compaixão por aqueles indivíduos abandonados, o que lhe desperta um desejo de desenvolvimento e o progresso:

> E o que rogava eram coisas de salvação urgente, tão grande: eu queria poder sair depressa dali, para terras que não sei, aonde não houvesse sufocação em incerteza, terras que não fossem aqueles campos tristonhos. Eu levava Diadorim... Mas, [...] queria poder levar também Otacília, e aquela moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuza, e mesmo a velha Ana Duzuza, e Zé Bebelo, Alaripe, os companheiros todos. Depois, todas as demais pessoas, de meu conhecimento, e as que mal tinha visto [...]. Todos, que em minha lembrança eu carecia de muitas horas para repassar. Igual, levava, ah, o povo do Sucruiú, e, agora, o do Pubo – os catrumanos escuros. E que para o outro lugar levava restantes os cavalos, os bois, os cachorros, os pássaros, os lugares: acabei que levasse até mesmo esses lugares de campos tão tristes, onde era que então se estava... (ibid.: 558–559)

Assim, o encontro se configura de forma semelhante aos discursos sanitaristas das décadas anteriores. A miséria e o isolamento dos catrumanos e dos variolosos do Sucruiú os posiciona socioeconomicamente abaixo do grupo de jagunços, que passam a ver a si próprios não apenas como emblemas do progresso, mas uma força civilizatória. Zé Bebelo, a um tempo desbravador e justiceiro, comporta-se com paternalismo semelhante ao do narrador inominado de *Maleita* – entretanto, ele nada faz para aliviar a desventura da vila acometida pela epidemia. Em paralelo, confrontar-se com a varíola induz Riobaldo a sonhar com o fim das agruras do sertão. Ele imagina a si próprio, a seus entes queridos, ao restante da população, aos animais e mesmo à paisagem, como livres das mazelas que assombram a região e que são aqui simbolizadas pela doença. Para todos os efeitos, Riobaldo almeja o desenvolvimento e a sanitarização.

Por fim, à guisa de conclusão, vale ressaltar que a varíola foi sempre temida por matar grande parte de suas vítimas, mas também por cegar e deformar aqueles que se recuperavam. Para o corpo individual, a doença marca uma baliza temporal, um antes e um depois que se fazem presentes pelas marcas da bexiga no rosto. Historicamente, o efeito foi particularmente nocivo no caso das mulheres, já que, ainda que escapassem com vida, a perda da beleza com frequência resultava para elas em uma morte social. O medo desta transformação abrupta toma a forma do "monstro varioloso" de quem o protagonista de *A Peste* foge aterrorizado. É comum que os textos cheguem mais longe, e empreguem as cicatrizes da varíola como uma manifestação corporal que revela uma corrupção da alma. Este é o caso de cortesãs e libertinas como a Marquise de Merteuil em *Ligações Perigosas* (1796), Anne Copeau em *Nana* (1880), ou Marcela em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881): todas sobrevivem à doença, mas com rostos desfigurados que deixam claro que suas transgressões foram punidas.

Já para o corpo social, a varíola é entendida como um símbolo de atraso, um resíduo de tempos primitivos que perdura em corpos cuja mera existência é vista como oposição ao progresso. Este é o caso de *Maleita* e *Grande Sertão: Veredas*, em que grupos sociais são retratados como rudes, incivilizados e talvez até intrinsecamente doentes. Nestes textos, a infecção revela-se como uma corporificação de tempos ultrapassados e que pode e deve ser combatida em nome da civilização e do progresso.

Imagens

Agostini, Angelo (1876): “Colonização”. In: *Revista Illustrada* 12, 18 março 1876, p. 4–5, http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pesq=&pagfis=85 (Acesso em: 24.4.2022).

Pinheiro, Bordalo (1876): “Entre a Cruz e a Cadeirinha”. In: *O Mosquito*, ano 8, 356, 8 abril 1876, p. 4–5, http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OMosquito/1876/N356/N356_item1/P4.html (Acesso em: 26.4.2022).

Bibliografia primária

Bilac, Olavo (1904): “Chronica”. In: *Kósmos*. Rio de Janeiro: Jorge Schmidt, p. 3–4, http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=146420&pagfis=108

Cardoso, Lúcio ([1934] 2005): *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Edmundo, Luiz ([1938] 2003): *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal.

Edwards Bello, Joaquín ([1911] 2004): *Tres meses en Río de Janeiro*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones.

Rangel, Alberto ([1908] 1927): *Inferno Verde (cenas e cenários do Amazonas)*. Tours: Arrault e cia.

Rio, João do (1910): “A Peste”. In: *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: H. Garnier, p. 195–205.

Rosa, Guimarães ([1956] 1994): *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Nova Aguiar.

Bibliografia secundária

Abellán, Javier (2017): “Water supply and sanitation services in modern Europe: developments in 19th-20th centuries”. In: *12th International Congress of the Spanish Association of Economic History*. Salamanca: University of Salamanca, p. 1–17.

Albuquerque Jr., Durval Muniz de (2011): *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez.

Alchon, Suzanne A. (2003): *A Pest in the Land: new world epidemics in a global perspective*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Arnold, David (1993): *Colonizing the body: State medicine and epidemic disease in nineteenth-century India*. Berkeley: University of California Press.

Benchimol, Jaime Larry (2018): “Revolução pasteuriana na saúde pública e na pesquisa biomédica brasileiras (1880 a 1920)”. In: Teixeira, Luiz Antonio/Pimenta, Tânia Salgado/Hochman, Gilberto (org.): *História da Saúde no Brasil*. São Paulo: Hucitec, p. 225–283.

Benchimol, Jaime Larry/Silva, André Felipe Cândido da (2008): “Ferrovias, doenças e medicina tropical no Brasil da Primeira República”. In: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 15.3, p. 719–762.

Benchimol, Jaime Larry (1992): *Pereira Passos, um Haussmann tropical:* a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca.

Bewell, Alan (2003): *Romanticism and Colonial Disease.* Baltimore: John Hopkins University Press.

Bueno, Eduardo (2005): *À sua saúde:* a vigilância sanitária na História do Brasil. Brasília: Editora Anvisa.

Chalhoub, Sidney ([1996] 2018): *Cidade febril:* cortiços e epidemias na corte imperial. São Paulo: Companhia das Letras.

Corbin, Alain (1982): *Le miasme et la Jonquille, l'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles.* Paris: Aubier.

Crosby, Alfred W. ([1972] 2003): *The Columbian exchange:* biological and cultural consequences of 1492. Westport: Greenwood Publishing.

Crosby, Alfred W. ([1986] 2004): *Ecological imperialism:* the biological expansion of Europe, 900–1900. Cambridge: Cambridge University Press.

Edmond, Rod (2006): *Leprosy and empire:* a medical and cultural history. Cambridge: Cambridge University Press.

Evans, Richard J. (2017): *The Pursuit of Power:* Europe 1815–1914. New York: Penguin.

Evans, Richard J. (1987): *Death in Hamburg:* society and politics in the cholera years. New York: Penguin.

Guerios, Aureo Lustosa (2021): *Cholera and the Literary Imagination in Europe, 1830-1930.* PhD thesis, University of Padua.

Henderson, Donald A. (2011): "The eradication of smallpox – An overview of the past, present, and future". In: *Vaccine* 29, p. D7–D9.

Henderson, Donald A. (2009): *Smallpox:* the death of a disease: the inside story of eradicating a worldwide killer. Amherst: Prometheus Books.

Instituto Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz (1992): *A Ciência a Caminho da Roça*: imagens das expedições científicas do Instituto Oswaldo Cruz ao interior do Brasil entre 1911 e 1913. Rio de Janeiro: SciELO-Editora FIOCRUZ.

Kiechle, Melanie A. (2017): *Smell Detectives*: An Olfactory History of Nineteenth-Century Urban America. Seattle: University of Washington Press.

Koch, Alexander/Brierley, Chris/Maslin, Mark M./Lewis, Simon L. (2019): "Earth system impacts of the European arrival and Great Dying in the Americas after 1492". In: *Quaternary Science Reviews* 207, p. 13–36.

Latour, Bruno (1993): *The pasteurization of France.* Cambridge: Harvard University Press.

Lesser, Jeffrey (2014): *A invenção da Brasilidade*: identidade nacional, etnicidade e políticas de imigração. Trad. Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Editora Unesp.

Lima, Nísia Trindade ([1999] 2013): *Um Sertão chamado Brasil.* São Paulo: Hucitec.

Lima, Nísia Trindade/Botelho, André (2013): "Malária como doença e perspectiva cultural nas viagens de Carlos Chagas e Mário de Andrade à Amazônia". In: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 20.3, p. 745–63.

Mota, Camilla Veras/Costa, Camilla/Tombesi, Cecilia (2021): "500 mil mortos: a tragédia esquecida que dizimou brasileiros durante 3 anos no século 19". In: *BBC News Brasil*, https://www.bbc.com/portuguese/resources/idt-5ef8617a-d045-4f5e-932d-d41d9292ee51 (Acesso em: 26.4.2022).

Paiva, Marco Aurélio Coelho (2019): "A ordem e a desordem da natureza: o sertão e a Amazônia em Gastão Cruls". In: *Sociologias* 21.51, S. 242–276.

Santana, José Carlos Barreto de (2000): "Euclides da Cunha e a Amazônia: visão mediada pela ciência". In: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 6, p. 901–917.

Sevcenko, Nicolau ([1984] 2018): *A Revolta da Vacina:* mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: SciELO-Editora UNESP.

Stannard, David E. (1993). *American Holocaust:* the conquest of the new world. Oxford: Oxford University Press.

Studart, Barão de ([1909] 1997): *Climatologia, Epidemias e Endemias do Ceará*. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara.

Torquato, Ana Carolina (2020): *Os Animais na Literatura Brasileira:* do imperialismo ecológico ao animal enquanto sujeito. PhD thesis, Universidade Federal do Paraná.

Vanderslott, Samantha/Dadonaite, Bernadeta/Roser, Max (2013): "Vaccination". In: *Our World in Data*. https://ourworldindata.org/vaccination (Acesso em: 23.4.22).

Varlik, Nükhet (2017): "'Oriental Plague' or epidemiological orientalism? Revisiting the plague episteme of the early modern Mediterranean". In: Varlik, Nükhet (org.): *Plague and contagion in the Islamic Mediterranean*. Amsterdam: ARC & Amsterdam University Press, p. 57–88.

Wald, Priscilla (2008): *Contagious:* Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative. Durham: Duke University Press.

Existência circular – herói nacional impotente

Fabian Daldrup

[Como a modelação do personagem principal no *Macunaíma* de Mário de Andrade rejeita a disposição de uma imagem da nação na tradição europeia através da representação de uma corporeidade disfuncional.]

Neste artigo, exploro a questão de como, na obra mais conhecida de Mário de Andrade, *Macunaíma*, a corporeidade da personagem principal é utilizada como superfície de projecção para a discussão da questão da identidade nacional, do hibridismo e das imagens culturais europeias. Esta abordagem baseia-se nos pressupostos de que a discussão da nação é um elemento central do romance e que existem nele posicionamentos de uma espécie de "brasilidade". Além disso, nota-se que o protagonista deve ser entendido como um transcultor e que os seus movimentos, experiências fronteiriças e a forma como narra as suas aventuras se desenvolvem no contexto da modelação de uma prática arbitrária. Esta contribuição é uma tentativa de reunir os aspectos de nação, corporeidade e narração não afirmativa que são frequentemente examinados para *Macunaíma* na investigação relevante.

Introdução: *Macunaíma* como "romance nacional"

Poder-se-ia ter a impressão de que agora faz parte da boa prática acadêmica na nossa área enfatizar a posição especial que *Macunaíma* ocupa na literatura brasileira, sul-americana e global.[1] Por um lado, isto confirma uma ampla análise do romance na investigação, mas, por outro lado, também dá espaço à preocupação do respectivo acadêmico em poder contribuir com algo novo para a investigação, por conta desta mesma amplitude. Este ensaio não é diferente.

O romance de Mário de Andrade (1893–1945) *Macunaíma* tem um estatuto único na paisagem cultural do Brasil e também no âmbito da investigação em estudos literários e culturais (cf. Gabara 2004: 37). Tanto no primeiro como no segundo, a "rapsódia"[2], que pertence ao cânone da literatura sul-americana do século XX há décadas, pode ser considerada um clássico. Poucas obras narrativas brasileiras têm sido objecto de tão intensa e controversa investigação, e as interpretações são numerosas e multifacetadas. Já com a sua publicação em 1928, iniciou-se uma discussão do trabalho no contexto da questão de uma identidade brasileira, uma discussão que foi alterada e conotada várias vezes desde então, mas que nunca mais cessou. Como alegoria do tipo brasileiro durante o modernismo, como símbolo do malandro que segundo Antônio Cândido pode considerar-se uma representação literária do personagem brasileiro (Cândido 1970: 71) e como gerador de numerosas abordagens de investigação relativamente a esta ocupação, uma consideração do romance como um 'romance nacional' é pelo menos aparentemente bastante apropriada.

No seu artigo de 2010 "Macunaíma: entre a crítica e o elogio à transculturação"[3], Alfredo Cesar Melo assinala com razão que tanto para o autor como para os destacados representantes do modernismo brasileiro, o aspecto de nação no romance foi de importância central. Melo

---

1 Por exemplo, David George na sua contribuição "Macunaíma, A Parody of the Lusiads" (1984); e Cláudia Beatriz Carneiro Araújo na sua tese de doutorado *Macunaíma: Ficção – História – Cânone [A Crítica da Crítica]* (2012).

2 O próprio Mário de Andrade deu ao romance a designação de "Rapsódia", que manteria a partir da 2ª edição (1937) (Araújo 2012: 6).

recorda que a primeira grande recepção e identificação de *Macunaíma* teve lugar nos anos 1920 no sentido de uma alegoria positiva do brasileiro no modernismo, à qual o próprio Mário de Andrade se opôs resolutamente, como mostra a seguinte citação de uma carta a Álvaro Lins:

> Mas a verdade é que eu fracassei. Li o livro é todo ele uma sátira, um não-conformismo revoltado sobre o que é, o que eu sinto e vejo que é o Brasileiro, o aspecto "gozado" prevalece. É certo que eu fracassei. Porque não me satisfez botar a culpa nos brasileiros, a culpa tem de ser minha, porque quem escreveu o livro fui eu. Veja no livrinho, a introdução com que me saudaram! Pra esses moços, como pra os modernistas da minha geração o Macunaíma é "a projeção lírica do sentimento brasileiro, é a alma do Brasil virgem e desconhecida", que virgem nada! que desconhecida nada! Virgem, meu Deus! será muito mais um cão de nazista! Eu fracassei" (Andrade 1983: 42–43)

Cesar Melo avalia esta citação pela sua visão crítica do trabalho como antropofágico, ou não antropofágico.[4] O seu foco é o protagonista como transcultor[5] e compreende a interpretação de *Macunaíma* como um tipo de modernidade brasileira, como uma visão do hibridismo brasileiro que rejeita a representação do século XIX, no qual o hibridismo foi defendido sob o domínio da influência europeia. Ele argumenta que esta perspectiva estava justaposta a um contraconceito positivo aos olhos dos modernistas e da maioria dos leitores do romance. Segundo o relato de Cesar Melo, esta interpretação compreensível baseia-se numa superação dos topoi dos mitos fundacionais do Brasil no Romantismo, como Doris Sommer os descreve em *Foundational Fictions*. Uma alegorização no sen-

---

3 O ensaio de Melo foi uma base importante para esta contribuição. O ensaio trata *Macunaíma* como um texto antropofágico e não antropofágico no sentido de uma imaginação após o "Manifesto Antropófago" de Oswald de Andrade (1928) (Melo 2011: 218)

4 Ao fazê-lo, prossegue a tese de que antropofagia, transculturação e hibridismo podem ser parcialmente considerados sinónimos para a rapsódia de Andrade. Não desejo subscrever esta perspectiva, nem discuti-la no âmbito desta contribuição.

5 O artigo refere-se a Ángel Rama e Fernando Ortiz no que diz respeito à delimitação do conceito de transculturação face à antropofagia de Oswald de Andrade (cf. Rama 1983; Ortiz 2002).

tido de uma imaginação do Estado-nação de estilo europeu teria sido assim impossibilitada.

Esta imaginação é aqui discutida não só por motivos de completude, mas porque *Macunaíma*, por exemplo, elabora um representante central dos mitos fundadores, *Iracema* de José de Alencar (1865)[6] de uma forma paródica e rejeita assim a construção de uma imagem europeizada da nação[7] para o Brasil. Este processamento parece confirmar a posição daqueles defensores do modernismo que assumem um contra-projecto afirmativo a esta tradição, uma nova alegoria de hibridismo com formas diferentes, sem predominância europeia.[8] Nesta contribuição, junto-me à perspectiva de José Cesar Melo, que se refere aos protestos de Mário de Andrade e rejeita uma interpretação de *Macunaíma* como uma nova figura nacional, tal como a do romantismo do século XIX. Melo descreve até que ponto *Macunaíma* rejeita tanto o investimento de um conceito europeu de nação como uma alegorização afirmativa do Brasil antropofágico segundo Oswald de Andrade. Neste ensaio, começo com esta dupla rejeição e abordo a questão de como exactamente na rapsódia de Mário de Andrade a corporeidade do protagonista é usada como superfície de projecção para a negação de uma ideia europeia de nação.

Para isto, examinarei primeiro os aspectos da brasilidade em que o romance de Mário de Andrade faz referências concretas ao país, população, cultura e características que permitem a delimitação e, por conseguinte, uma espécie de definição. Num segundo passo, vou mostrar como a fisicalidade de Macunaíma desconstrói o discurso europeu de nação.

---

6 *Iracema* narra alegoricamente a emergência do futuro do Brasil a partir da união da filha do chefe, Iracema, com um conquistador português. Enquanto Iracema morre, o pai leva o filho, que encarna esta mesma alegoria, com ele para Portugal.
Em 1968, Antônio Cândido contou Alencar entre a geração de escritores que deram uma representação precisa da nação brasileira no século XIX (Cândido 1968: 35).
7 Renata Mautner Wasserman chamou Alencar de "antecessor" de Mário de Andrade (1984: 101).
8 O aspecto da ligação entre hibridismo e identidade cultural em *Macunaíma* é particularmente abordado por Alexandra Vieira de Almeida numa contribuição de 2008.

Uma concretização do Brasil? Afirmação da nação em Macunaíma

A procura de definições ou atribuições concretas no quadro de uma identidade brasileira que poderia ser representada em *Macunaíma* move-se necessariamente num campo duplamente paradoxal. Existem estratégias interpretativas que, como a maioria das abordagens, analisam o romance teleológica e aspectualmente, procurando provar demarcações, atribuições e outros elementos estruturantes na narrativa. Isto inclui a interpretação fundamental de Gilda de Mello e Souza na obra *O Tupi e o Alaúde. Uma interpretação de Macunaíma* de 1979, uma resposta direta à análise estruturalista de Haroldo de Campos *Morfologia de Macunaíma* de 1973[9], na qual a autora identifica, por exemplo, uma narrativa central propositada (Mello e Souza, 1979: 7) nomeadamente a busca e perda da muiraquitã[10], a par de numerosas narrativas secundárias.

O primeiro paradoxo decorre do facto de que, ao mesmo tempo, as mesmas interpretações concordam que o evitar da definição, a negação em vez da afirmação e a arbitrariedade na forma de personagens, vida e morte e forma de movimento são os elementos que definem o romance. A segunda, numa etapa posterior, é que apesar do reconhecimento deste fato, as abordagens ao texto são orientadas para os resultados.[11] Em relação à possibilidade de encontrar declarações definidas sobre uma ideia de "brasilidade"[12] em *Macunaíma*, estes estudos também são corretos. Pois

---

9 Especificamente, Gilda de Mello e Souza acusou seu colega de reducionismo por interpretar uma obra pluralista de uma forma muito unilateral.

10 No romance, a *muiraquitã* é uma pedra mágica, um amuleto que identifica Macunaíma como o portador como o Imperador do mato virgem. Na realidade, este artefacto aparece na narrativa com a mesma arbitrariedade das narrativas secundárias postuladas por de Mello e Souza.

11 É o tema da minha dissertação na Universidade de Konstanz intitulada "Modellierungen nomadischer Subjektivität im lateinamerikanischen Roman der 1920er Jahre" (Modelar a subjectividade nómada no romance latino-americano dos anos 1920) para resolver este paradoxo e assegurar uma procura de resultados, tendo em conta a evitação de resultados do trabalho.

12 Este aspecto tem sido particularmente focado recentemente, por exemplo, por Stela de Castro Bichuette (2008).

dentro da abertura e arbitrariedade, existem algumas referências ao Brasil que poderiam dar a impressão de que existe de fato uma afirmação da nação em *Macunaíma*, elementos de inclusão e demarcação, declarações definidoras sobre a identidade brasileira. Apresentarei aqui algumas delas para melhor classificação, tendo em conta o aspecto de que uma paródia[13] também precisa da representação do objeto parodiado para funcionar.

Já o início da narrativa, com a breve descrição do nascimento de Macunaíma e do ambiente de onde ele provém, contém uma delimitação que acontece dentro da forma narrativa do mito indígena: "No fundo do mato-virgem nasceu Macunaima, herói da nossa gente" (Andrade 2015: 15).

Este prelúdio da narrativa pode ser entendido como brasileiro através de dois aspectos. Primeiro, o título "herói da nossa gente" refere-se a um grupo de pessoas a que a própria voz narradora pertence e que partilha o fundo folclórico do estilo narrativo.[14] A denominação não específica do lugar "mato-virgem" refere-se a uma imagem tradicional da territorialidade e geo-identidade brasileira[15], que também está associada ao país no discurso europeu sobre a América do Sul. É a ocupação simultânea da floresta com elementos da Mãe Natureza (cf. Roach 2003), mas também com um olhar colonialista que feminiza a paisagem brasileira e torna a natureza virgem igualmente um objeto de conquista[16] para um tipo de colonialista masculino que permeia performativamente a terra.[17] A interpretação de Cesar Melo permite uma classificação ainda mais ampla

---

13 Maria Letícia Borges (2021) por exemplo, refere-se ao elemento paródico no contexto de uma estética do primeiro modernismo, relacionando-o com os conceitos do carnavalesco de Mikhail Bakhtin.

14 Este círculo de pessoas refere-se tanto ao público implícito da narrativa como ao próprio leitor. Benedict Anderson concretiza a construção do espaço limitado através de símbolos comuns (1983; 2006).

15 Proponho emprestar o termo do campo da geografia. André Weissheimer de Borba (2015) utiliza-o no sentido de uma "(geo)identidade visual" para a representação medial da geodiversidade de um território.

16 Neste ponto, deve ser feita novamente referência ao paralelo ou à abordagem paródica de *Iracema* de José de Alencar. Tal como a alegoria do primeiro brasileiro lá, Macunaíma nasce como "filho da floresta", a perspectiva colonialista é também incluída através da designação "mato-virgem".

17 Cf. Schülting 1997; cf. Wehrheim-Peuker, 2001.

desta breve citação textual no sentido de uma referência a um espaço limitado brasileiro. Ele segue a abordagem de Gilda de Mello e Souza de separar os espaços culturais da cidade e o "mato-virgem". Contudo, ele não define este último apenas como a representação local da cultura indígena em Macunaíma, mas como um espaço já misto e, portanto, também não singularmente conotado que engloba os elementos de hibridismo que poderiam quebrar o domínio europeu.[18]

Além disso, existem várias referências topográficas mais concretas em *Macunaíma* que traçam o caminho meandroso do protagonista e dos seus companheiros. Na melhor das hipóteses, estas são apenas condicionalmente adequados como marcadores de caminho ou para a listagem das estações da viagem. Pelo contrário, a forma parcialmente fantástica de Macunaíma de se mover, a sua velocidade e finalmente a arbitrariedade da sua escolha de lugares mostram que o protagonista é um atravessador de fronteiras que evita qualquer classificação. Acima de tudo, esta incoerência da geografia e o meio mítico de locomoção de Macunaíma, por sua vez, desconstroem a possibilidade de estabelecer a brasilidade através dos locais.

Um tipo diferente de concretização com referência ao Brasil tem lugar no nono capítulo, a "Carta pras Icamiabas", que tem recebido muita atenção na investigação. Nesta carta de Macunaíma às "súbditas amazónicas", que também difere estilisticamente do resto da narrativa já fragmentada, o romance parodia a língua portuguesa erudita e administrativa[19] e reflecte diretamente a língua brasileira em distinção (cf. Fonseca 1988). Noutro lugar, em um dos numerosos episódios da narrativa que se entrelaçam como que por acaso, Macunaíma faz um esforço para aprender tanto o português como o brasileiro: "Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito. Já sabia nome de tudo" (Andrade 2015: 97).

---

18 Se se seguir esta perspectiva, o "mato-virgem" vai de uma oposição diametral à cidade a um espaço carnavalesco do protagonista, livre de direitos e obrigações, que mostra paralelos ao lugar de sonho da "floresta de conto de fadas" do folclore e elaboração europeus no século XIX.

19 José Luiz Passos vê um paralelismo entre a "Carta pras Icamiabas" e a "Carta" de Pero Vaz de Caminha, o documento central para a descrição antecipada do Brasil numa perspectiva europeia em 1500 (Cf. Passos 2000).

Em outras partes do romance, para além da concretização do Brasil como país de origem de Macunaíma, a relação com a Europa, especialmente a cultura urbana, é também abordada. Numa das numerosas cenas em que o protagonista está indeciso sobre o futuro rumo da sua vida e das suas aventuras, ele decide ir para a Europa com uma bolsa de estudo de artista. Em breve abandona este plano com a seguinte explicação: "paciência, manos! não! não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização europeia na certa esculhamba a inteireza do nosso caráter" (Andrade 2015: 127).

Este compromisso positivo com a identidade americana do protagonista também pode ser interpretado como uma das inúmeras variantes da indecisão e indefinibilidade de Macunaíma. Assim, a demarcação do europeu permanece difusa; a verdadeira motivação do anti-herói poderia igualmente residir na sua preguiça permanente. Por outro lado, pode-se assumir que Mário de Andrade exprime a sua ideia de uma aproximação dos hemisférios do Sul nesta cena.[20]

Para além dos aqui citados, há outros exemplos de imaginações concretas do Brasil no romance, a maioria dos quais são claramente de natureza paródica. Estes incluem a invenção estereotipada do bicho-do-café, da lagarta-rosada e do futebol por Macunaíma e os seus irmãos. Há duas mensagens principais na imagem de Macunaíma, que se tornou loiro e de pele branca ao tomar banho na pegada de Sumé, e de Jiguê e Maanape, que por sua vez podem representar o indígena e o africano na sua aparência racial. Por um lado, está implícito o muito citado hibridismo racial do Brasil. Por outro lado, a imagem parodia a tradição cristã da Santíssima Trindade. Ambos dão um argumento para interpretar Macunaíma como uma alegoria positiva do Brasil.[21] Contudo, este elemento é, por sua

---

20 César Melo vê este ideal em Mário de Andrade como fundamental para a sua compreensão das nações. Ele aponta o paradoxo de uma rejeição da hegemonia cultural europeia como decadente, ao mesmo tempo que a confirma através da sua proposta de aproximação dos hemisférios sul (Melo 2010: 221).

21 Joana Alves Fhiladelfio toma esta cena como uma oportunidade para questionar a hierarquização aplicada da raça, uma vez que Mário de Andrade não era um defensor da imagem da democracia racial. A sua interpretação também entende a transformação da forma dos irmãos como uma imagem da composição do povo brasileiro (Fhiladelfio 2016: 133–135).

vez, contrastado pela abertura consistente da exterioridade, forma, cor e gênero, o que torna este hibridismo racial estilizado um de muitos.

Os aspectos do romance aqui apresentados, que apontam para uma representação afirmativa do Brasil e permitem uma leitura alegórica positiva de *Macunaíma*, ainda determinam em parte o actual processamento do romance. Alfredo Cesar Melo, cuja contribuição, como mencionado, é o impulso para esta análise, também não a contradiz directamente. No entanto, ele vê isto como um meio de contradizer precisamente esta concretização da nação de acordo com a leitura europeia na rapsódia. Sublinho enfaticamente este ponto de vista. Espero ter mostrado nesta primeira parte do meu artigo como a aparente afirmação do Brasil se dissolve novamente no discurso abrangente da arbitrariedade e da paródia. Na parte seguinte deste ensaio, abordarei a questão de como esta desconstrução da imagem europeia da nação é modelada através da projecção da corporeidade em *Macunaíma*.

A ruptura da genealogia. De auto-castração e narrativa circular

A imagem europeia da nação desconstruída em *Macunaíma* é tanto uma alegoria como uma imagem positiva de uma figura brasileira moderna como um antropofagista, que o romance rejeita da mesma forma. Esta imagem tem dois componentes fundamentais: a corporeidade masculina e a linearidade temporal. Tanto no discurso da nação colonialista do início do período moderno como no do século XIX, a continuação de uma linhagem masculina[22], que representa tanto o passado como o futuro, é um elemento central.[23] *Macunaíma* desconstrói tanto esta imagem corporal como a imaginação da linearidade, muitas vezes de uma forma recíproca. Explicarei esta desconstrução abaixo utilizando os aspectos da origem e ancestralidade de Macunaíma, a sexualidade do anti-herói e a autocastração.

Macunaíma é apresentado como o filho de uma mulher indígena, uma

---

22 Sobre imagens da masculinidade no discurso nacional moderno: Cf. Mosse1996.

23 Esta imagem foi até certo ponto reproduzida em *Iracema* de José de Alencar, já aqui citado.

mãe humana e "o medo da noite", uma entidade pelo menos gramaticalmente masculina. No breve relato da infância do protagonista, não há figura paterna; Macunaíma e os seus irmãos são apresentados como membros de uma família sem pai. A autoridade parental é representada tanto pela mãe humana como pelo "mato-virgem", o que também faz de Macunaíma um filho da floresta:

> No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança chamaram de Macunaíma. (Andrade 2015: 15)

Esta abordagem pode ser interpretada como uma transculturação do Messias cristão, como o filho de uma virgem. A paternidade do protagonista é o primeiro aspecto que questiona a continuidade de uma linhagem masculina.

Este questionamento é reforçado pelo fato de Macunaíma, mesmo quando criança, não crescer de acordo com os padrões humanos, mas sempre poder mudar à vontade da forma de uma criança pequena para a de um homem adulto: "A moça fez. Mas assim que deitou o curumim nas tiriricas, tajas e trapoerabas da serrapilheira, ele botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo" (Andrade 2015: 16).

Subjacente a este desejo está a tendência hipersexual precoce de Macunaíma, que discutirei em pormenor mais adiante. Este anacronismo na adolescência de Macunaíma é reforçado pelo facto de ele, juntamente com os seus irmãos Maanape e Jiguê, representar uma imagem das três idades.[24] O próprio Macunaíma aparece como uma figura infantil cujas características infantis não são alteradas pela fisionomia de um adulto. Maanape é retratado como idoso e o terceiro irmão Jiguê como jovem, mas cheio de força.

Se no início da narrativa ainda existe a figura materna humana de Macunaíma, é ele próprio que também corta esta ligação com a geração parental:

---

24 Uma imagem tradicional, também da cultura europeia, por exemplo da Renascença, que simboliza a circularidade da vida (cf. Giorgione 1500/1501: "As Três Idades da Vida").

> Então o herói flechou a viada parida. Ela caiu esperneouou um bocado e ficou rija estirada no chão. O herói cantou vitória. Chegou perto da viada olhou que mais olhou e deu um grito, desmaiando. Tinha foi uma peça do Anhanga... Não era viada não, era mas a própria mãe tapanhumas que Macunaíma flechara e estava morta [...] (Andrade 2015: 27)

As abordagens interpretativas a esta cena são múltiplas. Primeiro, Macunaíma elimina efetivamente a geração parental e assim coloca o foco no presente da própria vida. Após a infância sem pai, este é o segundo aspecto de uma existência anistórica, uma vez que a referência passada da própria identidade familiar é quebrada. O matricídio também se refere a dois aspectos das teorias de Sigmund Freud, cujos textos Mário de Andrade recebeu comprovadamente (Nahas Rivaiz 2003: 5). A flechada da mãe também pode ser entendido como um acto de penetração e dominação da figura materna por Macunaíma. Esta interpretação dá a Macunaíma uma tendência edipiana. De fato, após este evento, os irmãos seguem Macunaíma na sua viagem para a cidade e orientam-se no destino dele. O assassinato da mãe fornece uma ligação tanto às teorias de Freud sobre o complexo de Édipo, como a outras imagens culturais da mitologia grega transmitidas na Europa, tais como o assassinato de Clytemnestra por Orestes. No seu ensaio "Recriações de traços míticos em tranças de memórias culturais na construção inovadora de Mário de Andrade", Dalma Nascimento aponta especificamente para esta ligação:

> A zona penumbrosa e traumática do incesto, que se transformou na Psicanálise no tão propalado Complexo de Édipo, emerge nessa ficção. Os interditos de uma cultura regida por leis patrilineares começam a entreluzir, degradando o sagrado primordial – do sacer isento dos conceitos de bem e de mal – do anterior primitivismo totêmico de Uraricoera. Não sem razão, Oswald de Andrade, em seu "Manifesto Antropófago" querer transformar o tabu em totem. A narrativa de Mário confirma esse dado crítico, pois justamente o livro apreendeu a flutuação entre tempos e códigos culturais, quando um novo poder e um saber se instalavam na vivência do seu paradigmático personagem. (Nascimento 2008: 121)

A referência ao texto *Totem e Tabu* de Freud é um dos elementos que os projetos modernistas de Oswald e Mário de Andrade têm em comum. Com o assassinato da mãe, a geração anterior é eliminada e o foco da narrativa é completamente colocado no presente. As tendências edípicas

de Macunaíma, já inerentes à morte da sua mãe, só se concretizam plenamente com a atuação da sua hipersexualidade.

Além da "preguiça", a sexualidade de Macunaíma, muitas vezes descrita como "brincar", é a segunda verdadeira constante do personagem do protagonista.[25] Escolho descrever Macunaíma como "hipersexual", uma vez que o "brincar"[26] não é apenas um passatempo para o protagonista, mas também, em contacto com a modernidade, é a primeira prática para descodificar o mundo de acordo com os seus padrões.[27] Assim, em São Paulo, desenvolve inicialmente um interesse especial pelas mulheres de pele branca, representantes desse mundo:

> Macunaíma gemia. Roçava nas cunhãs murmurejando com doçura: "Mani! Mani! filhinhas da mandioca..." perdido de gosto e tanta formosura. Afinal escolheu três. Brincou com elas na rede estranha plantada no chão, numa maloca mais alta que a Paranaguara. Depois, por causa daquela rede ser dura, dormiu de atravessado sobre os corpos das cunhãs. E a noite custou pra ele quatrocentos bagarotes. (Andrade 2015: 46)

Depois desta feliz e dispendiosa experiência do protagonista (as filhas da mandioca são prostitutas)[28], ele tenta na prática primitiva aplicar o mesmo acto de dominação com as máquinas que definem a cidade:

> Então resolveu ir brincar com a Máquina pra ser também imperador dos filhos da mandioca. Mas as três cunhãs deram muitas risadas e falaram que isso de deuses era uma gorda mentira antiga, que não tinha deus não e que com a máquina ninguém não brincava porque ela mata. A máquina

---

25 Um tratado também baseado nas teorias de Freud sobre o desenvolvimento sexual é fornecido por Yolanda Maria da Silva (2016: 6–7).
26 Também dada como "Spielen" na tradução alemã de Curt Meyer-Clason, que reata a imagem de Macunaíma como uma mente infantil no corpo de homem.
27 Eliane Robert Moraes (2008) destaca a importância da "brincadeira" em referência a Darcy Ribeiro e Maria Augusta Fonseca como elemento essencial do romance e do carácter de Macunaíma (cf. Ribeiro 1996: XX; Fonseca 1996: 343; Finazzi-Agrò 1996: 318).
28 Ettore Finazzi-Agrò interpreta a prática sexual como "conhecimento" e, portanto, como capital para decifrar o mundo que o rodeia. A sua abordagem vai mais longe nesta matéria e relaciona a posição vertical de Macunaíma sobre corpos brancos com a prática cultural das suas origens (1993, 145–147).

> não era deus não, nem possuía os distintivos femininos de que o herói gostava tanto. (Andrade 2015: 47)

Esta é uma das várias cenas do romance em que Macunaíma mostra uma forma de lidar com a modernidade que mais tarde seria formativa para o Realismo Mágico. O seu hábito de poder dominar o ambiente "de forma lúdica" e torná-lo útil para si próprio atinge os seus limites nesta cena. Ao mesmo tempo, Macunaíma perde todo o interesse nela. A própria intenção de dominar sexualmente a "máquina" mostra que os movimentos de Macunaíma na cidade são limitados de uma forma diferente do que na floresta.

Na primeira parte da história, o interesse sexual de Macunaíma centra-se principalmente nos companheiros do seu irmão Jiguê. Após a morte da mãe e deixando a cabana da família, os irmãos conhecem Ci, mãe personificada da floresta, que se torna numa companheira de brincadeiras ideal para Macunaíma, cujas necessidades sexuais também excedem as dele:

> Porém a Mãe do Mato inda não estava satisfeita não e com um jeito de rede que enlaçava os dois convidava o companheiro pra mais brinquedo. Morto de soneira, infernizado, Macunaíma brincava para não desmentir a fama só, porém quando Ci queria ir com ele de satisfação: – Ai! que preguiça!... que o herói suspirava enfarado. E dando as costas pra ela adormecia bem. Mas Ci queria brincar ainda mais... Convidava a continuar... O herói ferrado no sono. (Andrade 2015: 31)

Nesta cena da narrativa, o primeiro encontro do herói e da mãe da selva já passou e agora Macunaíma não consegue igualar a energia sexual de Ci e se torna mesmo subjugado por ela. A primeira relação dos dois acontece sob outros presságios. Ci, como a mãe da floresta, é a personificação da Mãe Natureza, mas mais especificamente do "mato-virgem" do qual o próprio Macunaíma provém. Ela representa assim uma figura materna mítica para ele e a sua decisão de dominá-la sexualmente para se tornar ele próprio "Imperador do mato" tem ainda mais conotações edipais concretas do que a flechada da sua outra figura materna. O "brincar" com a mãe da floresta torna-se uma luta para Macunaíma, e Ci, mais do que a companheira de Macunaíma, torna-se uma vítima de violação (Redel 2016: 39), que o protagonista só pode levar a cabo com a ajuda dos seus irmãos:

> Os manos vieram e agarraram Ci. Maanape trançou os braços dela por detras enquanto Jiguê com a murucu lhe dava uma porrada no coco. E a icamiaba caiu sem auxílio nas samambaias da serrapilheira. Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato. Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem. (Andrade 2015: 30)

A união com Ci é geralmente tratada na investigação como uma cena chave no romance, uma vez que liga o protagonista à floresta de uma forma diferente e é a base para a muiraquitã cair sobre ele após o desaparecimento de Ci. As interpretações desta associação são múltiplas. Enquanto Elisangela Redel também a vê como violação, ela compreende na vida quotidiana de Macunaíma e Ci uma transculturação da imagem cultural europeia das Amazonas. Macunaíma não sai de casa enquanto Ci, como governante da floresta, está no exterior.

Nem a interpretação da vida conjunta de Macunaíma e Ci, nem um exame mais profundo do aspecto edipiano da relação são significativos para este trabalho. Na cena decisiva, Macunaíma por si só não consegue conquistar a mãe da floresta. A imagem europeia do conquistador masculino que domina sexualmente a floresta virgem é invertida pela incapacidade de Macunaíma de o fazer em primeiro lugar, e pela sua função de subordinado sexual de Ci, em segundo lugar. Macunaíma, que tinha anteriormente conquistado sexualmente numerosas mulheres, não consegue subjugar violentamente a Ci, parodiando assim o discurso da superioridade europeia. A corporeidade de Macunaíma recebe assim outra ruptura após a eliminação da geração parental.

Ao contrário da desconstrução da linearidade de gerações, parece haver pelo menos um breve reinício da genealogia na ligação com Ci. Ele e Ci tornam-se pais de um filho após apenas seis meses. No entanto, esta nova imagem de família tem uma duração muito curta na narrativa:

> Bebeu e dormiu noite inteira. Então chegou a Cobra Preta e tanto que chupou o único peito vivo de Ci que não deixou nem o apojo. E como Jiguê não conseguira moçar nenhuma das icamiabas o curumim sem ama chupou o peito da mãe no outro dia, chupou mais, deu um suspiro envenenado e morreu. (Andrade 2015: 33)

O filho de Ci e Macunaíma morre de envenenamento. Ci, que como a imagem das Amazonas tem apenas um peito, não pode fazer nada a esse respeito. Por outro lado, a morte da criança está associada ao fracasso sexual masculino, uma vez que o irmão de Macunaíma, Jiguê, não consegue impregnar outra das Amazonas para obter o leite de que necessita. Como resultado, Ci deixa a floresta, dando para Macunaíma a muiraquitã e ascendendo ao céu como uma constelação estelar. O guaraná, por outro lado, cresce a partir da criança morta. A morte do filho único do anti-herói repete o cenário da impossibilidade de continuidade geracional em Macunaíma. Não só a geração da mãe foi exterminada e a Ci desapareceu, como também já não existe uma geração subsequente.

Na verdade, a morte da criança simboliza um grande paradoxo na sexualidade de Macunaíma. Embora "brinque" com inúmeras companheiras, não há nenhuma nova gravidez, nem antes nem depois. Não só os antepassados e potenciais sucessores de Macunaíma caem fora do foco da narrativa, mas mais uma vez a concentração é colocada no presente e é adoptada uma espécie de perspectiva anistórica e até mesmo atemporal.

O fato de Macunaíma não produzir mais descendência não é apenas o resultado do acaso ou uma peculiaridade da narrativa que o autor não explica mais. De facto, o próprio Macunaíma impede ter mais filhos quando encontra um macaco que come um pedaço de coco e o deixa provar, alegando que são os seus testículos:

> Quebrou de escondido outro coquinho, fingindo que era um dos toaliquiçus e deu pra Macunaíma comer. Macunaíma gostou bem.
> – E bom mesmo, tio! Tem mais?
> – Agora se acabou mas si o meu era gostoso que fara os vossos! Venham eles, sobrinho! O herói teve medo:
> – Não dói não?
> – Qual, si até é agradável!...
> O herói agarrou num paralelepípedo. O macaco mono rindo por dentro inda falou pra ele:
> – Você tem mesmo coragem, sobrinho?
> – Boni-t-o-tó macaxeira mocotó! o herói exclamou empafioso.
> Firmou bem o paralelepípedo e juque! nos toaliquiçus. Caiu morto.
> (Andrade 2015: 129–130)

A morte do protagonista ao partir os seus testículos, descrita com brevidade banal, pode ser revertida pouco depois por um feitiço lançado por Maanape. Praticamente numa inversão do que aconteceu antes, o irmão de Macunaíma pode também substituir os testículos por dois cocos. A vulnerabilidade física e integridade de Macunaíma, como tudo no romance, está sujeita a uma completa arbitrariedade. A morte da criança e a auto-castração de Macunaíma como acontecimentos em si mesmos poderia assim ser também vista como não-final, uma vez que podem ser revertidos novamente. Nestes casos, por outro lado, o filho de Macunaíma não regressa e a questão de saber se a função biológica também regressa com a restauração dos testículos é irrelevante, já que não há mais crianças.

Resumo: Corpo castrado – nação sem futuro

O impulso para esta contribuição veio da minha leitura de *Macunaíma: entre a crítica e o elogio à transculturação* de Alfredo Cesar Melo. Concordo com a sua diferenciação muito detalhada de símbolos e elementos críticos da antropofagia no romance. Cesar Melo vê a maior contribuição da rapsódia de Mário de Andrade no fato de, para além do hibridismo como base da identidade nacional sob domínio europeu e o postulado da antropofagia, existir outro campo de possibilidades de transculturação (Cesar Melo: 223). Tomei a rejeição tanto de uma alegoria nacional no sentido do Romantismo brasileiro como de uma figura antropofágica do brasileiro moderno como uma oportunidade para relacionar esta rejeição do conceito europeu de nação nele exposto com a corporeidade e a temporalidade em *Macunaíma*.

A recapitulação da posição de *Macunaíma* como "romance nacional", tanto na observação contemporânea como na investigação, revela que a obra se envolve com o conceito de nação e, portanto, também exige dos investigadores fazer o seu trabalho com a consciência de que o mesmo contribui para a canonização nacional de *Macunaíma*.

A análise de elementos de "brasilidade" em *Macunaíma* revelou que existem aspectos de atribuição, traços de carácter e estereótipos espalhados pela narrativa que poderiam apontar para uma definição de Brasil. Do mesmo modo, este exame mostra que todos eles estão desfocados no interesse satírico do romance em não fazer estas mesmas afirmações.

Para o exame concreto da corporeidade e temporalidade como superfícies de projecção para a rejeição de um conceito europeu de nação, foram definidos os aspectos de masculinidade, sexualidade, domínio colonial e genealogia, que são desconstruídos em Macunaíma.

Ficou demonstrado que Macunaíma quebra a linearidade da nação nas suas origens, cresce sem pai e até corta os laços com a geração parental. O fato de isto acontecer junto a uma referência ao complexo de Édipo é entendido como uma transculturação de imagens culturais europeias fundamentais. Esta prática é ainda mais reforçada quando Macunaíma, num papel de paródia como conquistador europeu, subjugou sexualmente Ci, a mãe da floresta, mas falhou e, subsequentemente, tornou-se o próprio subjugado, desconstruindo a imagem do domínio masculino europeu.

Tal como o apagamento da geração dos pais elimina o passado, Macunaíma e os seus irmãos representam a circularidade da vida como distinta da linearidade da nação. Esta prática é brevemente desafiada pelo nascimento do filho de Macunaíma e Ci, só para ser imediatamente confirmada pela sua morte. O fracasso sexual do irmão de Macunaíma, Jiguê, repete ainda o exemplo de Macunaíma como uma paródia de conquista. Finalmente, é o próprio protagonista que realiza o acto de auto-castração no âmbito de todas as possibilidades de renascimento e cura de doenças físicas, colocando assim o foco no fato de que não haverá continuação da geração do herói após o presente.

Através dos aspectos de corporeidade e temporalidade, Macunaíma desconstrói o conceito de nação do século XIX e a conquista na Europa. Esta desconstrução enquadra-se na intenção de Mário de Andrade, descrita por Cesar Melo, de rejeitar tanto a alegoria nacional do Romantismo como a modernista com a sua obra.

A medida que esta desconstrução é intencional e, por sua vez, põe em causa a falta de objetivo como único elemento definidor permanente do romance deve ser discutida num momento diferente.

Bibliografia:

Alencar, José ([1865] 2010/2016): *Iracema. Lenda do Ceará*. São Paulo: Editorial Ateliê.

Anderson, Benedict ([1983] 2006): *Imagined Communities:* Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London/New York City: Verso.

Andrade, Mário ([1928] 2015): *Macunaíma, O herói sem nenhum caráter*. Apresentação e estabelecimento do texto: Telê Ancona Lopez/Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Andrade, Oswald ([1928] 1990): "Manifesto Antropófago". In: *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: 1990, p. 47–52.

Borges, Maria Letícia (2021): "A construção paródica de Macunaíma". In: *O Não Internacionalista*, revista online, 19/07/2021.

Campos, Haroldo (1973): *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva.

Cândido, Antônio (1970): "Dialética da Malandragem". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 8, p. 67–89.

Cândido, Antônio (1968): "Literature and the Rise of Brazilian National Self-Identity". In: Luso-Brazilian Review 5, p. 27–43.

Carneiro Araújo, Cláudia Beatriz (2012): *Macunaíma: Ficção – História – Canône [A crítica da crítica]*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Uberlândia.

Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins (1983). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.

Castro Bichuette, Stela (2008): "Brasileiramente Macunaíma: a estilização do nacional". In: *Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL* 3, p. 92–107.

Cesar Melo, Alfredo (2010): "Macunaíma: entre a crítica e o elogio à transculturação". In: *Hispanic Review* 78, p. 205–227.

Fhiladelfio, Joana Alves (2016): *Leituras da tradição em Macunaíma, de Mário de Andrade, e Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Finazzi-Agrò, Ettore (1996): "As palavras em jogo. Macunaíma e o enredo dos signos", In: Andrade, Mário de: *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter.* Ed. crítica coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris/São Paulo et al: ALLCA XX/ Unesco, p. 306–328.

Finazzi-Agrò, Ettore (1993): "O sentido da metamorfose: Precariedade e Permanência em Macunaíma". In: *Aletrai Revista de Estudos de Literatura* 1, p. 145–152.

Fonseca, Maria Augusta (1988): "A carta pras Icamiabas". In: Andrade, Mário de: *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter.* Ed. crítica coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris/São Paulo: Archivos/Unesco/CNPq, p. 278–294.

Fonseca, Maria Augusta (1996) "A carta pras Icambiras". In: Andrade, Mário de: *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter.* Ed. crítica coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris/São Paulo et al: ALLCA XX/ Unesco/Edusp, p. 329–345.

Gabara, Esther (2004): "The Problem of Portraiture and Modernist Sublime". In: *The New Centennial Review* 4, S. 33–76.
George, David (1984): "A Parody of the Lusiads". In: *Chasqui* 14, p. 41–52.
Mautner Wasserman, Renata R. (1984): "Pregüiça and Power: Mário de Andrade's 'Macunaíma'". In: *Luso-Brazilian Review* 21, p. 99–116.
Mello e Souza, Gilda ([1979] 2003): *O Tupi e o Alaúde*. Uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34.
Moraes, Eliane Robert (2008): "Erótica literária no modernismo brasileiro". In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergência*, Universidade de São Paulo.
Mosse, George (1996): *The Image of a Man*: The Creation of Modern Masculinity. New York: Oxford University Press.
Nahas Rivaiz, Vanessa (2003): *Rastros Freudianos em Mário de Andrade*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
Nascimento, Dalma (2008): "Recriações de traços míticos em tranças de memórias culturais na inovadora construção de Mário de Andrade". In: *Verbo de Minasv* 7, p. 97–132.
Ortiz, Fernando ([1940] 2002): *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*. Edición Crítica de Enrico Mario Santí. Madrid: Ediciones Cátedra.
Passos, José Luiz (2000): *Ruínas de linhas puras:* quatros ensaios em torno a Macunaíma. São Paulo: Annablume.
Rama, Ángel ([1982] 2019): *Transculturación narrativa en América Latina*. Cidade de México: Editora Nómada.
Redel, Elisangela (2016): "Ci, Mãe do Mato: o mito das amazonas às avessas em Macunaíma e o projeto modernista". In: *Manuscrítica* 30, p. 32–46.
Ribeiro, Darcy (1996): "Liminar – Macunaíma". In: Andrade, Mário de: *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Edusp/Coleção Archivos.
Roach, Catherine M. (2003): *Mother Nature*. Popular Culture and Environmental Ethics. Indianapolis: Indiana University Press.
Schülting, Sabine. (1997): *Wilde Frauen, Fremde Welten*. Kolonialisierungsgeschichten aus Amerika. Hamburg: Rowohlt/Reinbek.
Silva, Yolanda Maria (2015): "Uma leitura freudiana sobre a descoberta da sexualidade ao desejo da morte em Macunaíma, de Mário de Andrade". In: *ANAIS XI CONAGES*. Campina Grande: Realize Editora.
Sommer, Doris (1991): *Foundational Fictions*. The National Romances of Latin America. Berkeley: University of California Press.
Vieira de Almeida, Alexandra (2008): "Hibridismo e mito na obra 'Macunaíma', de Mário de Andrade". In: *Itinerários* 27, p. 65–78.
Wehrheim-Peuker, Monika (2001): *Die Feminisierung Amerikas*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag (Geschlechter-Räume. Literatur – Kultur – Geschlecht/Große Reihe; 15), p. 163–178.
Weissheimer de Borba, André (2015): "Proposta de uma (Geo)identidade visual para Caçapava do Sul". In: *Geografia Meridionalis* 1.

Biografias dxs autorxs

Cristiane da Silva Alves é doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realizou estágio de Pós-Doutorado (PNPD-CAPES/MEC) junto ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, com o projeto de pesquisa "Mulheres velhas: seus lugares e papéis na literatura brasileira do início do século XXI". Atualmente, é Professora Visitante no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), Campus Canoas. Suas publicações recentes incluem os artigos "A vida que aconteceu: uma leitura de *É sempre a hora da nossa morte amém*, de Mariana Salomão Carrara" (2022, em *Ficção brasileira no século XXI: pluralidade e diversidade*), "Diante do fim: representações da velhice feminina em 'Um coração de mãe' e 'Aos sessenta e quatro', de Cíntia Moscovich" (2022, em *Fólio – Revista de Letras*) e "As mulheres velhas (r)existem: algumas notas sobre a velhice feminina e sua presença na literatura brasileira do início do século XXI" (2021, em *Anuário de Literatura*). E-mail: cristianesalves@gmail.com

Marcos Freire de Andrade Neves possui graduação em Ciências Sociais (2012), mestrado (2014) e doutorado (2019) em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e pós-doutorado na University of Edinburgh e na Freie Universität Berlin (DAAD PRIME Fellow). É docente e pesquisador no Instituto de Antropologia Social e Cultural da Freie Universität Berlin. Tem experiência nas áreas de Antropologia Médica, Antropologia Política e Legal, Antropologia dos Medicamentos, além de Antropologia Visual. É autor do livro *Por Onde Vivem os Mortos* (2017) e publicou, dentre outros, os artigos "Afterlife Reverberations: Practices of Un/naming in Ethnographic Research on Assisted Suicide" (no prelo) and "Living the Death of Others: The disruption of death in the COVID-19 pandemic" (2021, em *Horizontes antropológicos*, v. 27 (59). E-mail: marcos.freire@fu-berlin.de

Fabian Daldrup possui graduação em História e Filologia Espanhola e mestrado em História e Literatura Espanhola e Portuguesa, ambos pela Universität Tübingen. Foi doutorando na Universität Tübingen e na Universität Konstanz com um projeto sobre a subjetividade nômade nos romances latino-americanos do século XX. Ocupou um posto de doutorando e docente em Literatura Hispânica na Universität Konstanz em 2022. Atualmente, atua como

pesquisador independente e tradutor. Tem interesse especial na cooperação internacional e no estabelecimento de redes de investigação entre a Alemanha, a Espanha, Portugal e a América Latina. Suas recentes publicações incluem o artigo "Anthropophage Parodie und Subjektivierung: Elemente pikaresker Tradition und Adaptation in *Macunaíma* von Mário de Andrade" (no prelo). E-mail: caducaeus@web.de

Áureo Lustosa Guérios possui graduação em Letras Português/Italiano pela Universidade Federal do Paraná (2009), mestrado triplo em Culturas Literárias Europeias pelas Universidades de Bolonha, Estrasburgo e Tessalônica (2014) e doutorado em Literatura Comparada e Humanidades Médicas pela Universidade de Pádua (2021), com a tese *Cholera and the Literary Imagination in Europe, 1830-1930*. Áureo leciona Literatura Comparada, Humanidades Médicas e História da Saúde em instituições privadas. Sua pesquisa analisa a representação literária das doenças em diálogo interdisciplinar com a História Cultural, os Estudos Animais e a Ecocrítica. Atualmente, ele conduz uma pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Pádua intitulada *Tropical nature as a health-draining force: the case for sanitary reform in contemporary Latin American literature*. Suas publicações recentes incluem os artigos "The Crowd as a Pandemic Character: Determinism, Entertainment and Transgression in Literature" e, em co-autoria com Ana Carolina Torquato, "The Role of Animals in Pandemic Narratives: Forewarning Disaster, Causing Outbreaks, Conferring Immunity" (ambos 2023, em *Pandemic Protagonists: Viral (Re)actions in Pandemic and Corona Fictions*). Áureo também apresenta o podcast *Literatura Viral*, em que divulga estudos acadêmicos sobre a interação entre história, literatura e saúde para não especialistas. E-mail: aureo.lustosagueriosneto@studenti.unipd.it

Ute Hermanns possui mestrado em Letras Latino-americanas, Romanística e História da Arte (1985) e doutorado em Letras Latino-americanas, ambos pela Freie Universität Berlin (1992). Especialização em Interpretação de Conferência pela Universidade do Minho, Portugal (2001). De 2016 até hoje é professora de Alemão pelo Senado de Educação, Família e Juventude de Berlim. De 2015–2016 foi pesquisadora do Instituto Ibero-Americano da Fundação do Patrimônio Prussiano em Berlim. De 2010–2015 exerceu o cargo de Professora Visitante Leitora do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico na Universidade Federal do Ceará, onde atuou no Departamento de Letras Estrangeiras do CH e onde exerceu a função de Coordenadora Cultural da Casa de Cultura Alemã. Áreas de interesse e pesquisa: Literatura Brasileira e Hispano-americana do século XX; História da Arte e Cinema; Tradução e Teoria da Tradução; processos de adaptação e transposição da literatura ao cinema; processos na interface do encontro de culturas. Publicações recentes incluem a tradução Rubem Fonseca: *Erinnerungen an Berlin* (2021) e os artigos "O riso dos narradores mortos em filmes

brasileiros: Toda Nudez será castigada (1973), Brás Cubas (1988) e Memórias Póstumas de Brás Cubas (2001)" (2018, em *Brasiliana*); "Ohne Rückfahrkarte unterwegs – Die Begegnung zwischen Brasilien und Portugal bei Walter Salles und Daniela Thomas, Luiz Ruffato und Jose Barahona" (2017, em *Tudo menos invisível: Teatro, literatura e cinema no mundo ibero-românico entre vida e arte*); "João Ubaldo Ribeiro: Um brasileiro de Berlim" (2015, em *Viva o Povo Brasileiro e João Ubaldo Ribeiro*). E-mail: uhermanns@caminhos.de

Joanna M. Moszczyńska possui licenciatura em Estudos Luso-Brasileiros pela Uniwersytet Warszawski, mestrado em Estudos Latino-americanos e doutorado em Literaturas e Culturas Latino-americanas pela Freie Universität Berlin. Desde outubro 2020 está vinculada à Universidade de Regensburg, onde atualmente ocupa um posto de pós-doc no Instituto de Estudos Românicos. Em 2022 foi Junior Fellow de *Mecila: Maria Sibylla Merian Centre Conviviality – Inequality in Latin America* em São Paulo. Tem experiência na área de estudos regionais com ênfase na literatura latino-americana nos contextos globais. Suas publicações recentes incluem o artigo "Mapeando los espacios afectivos de Europa del Este en la escritura de viajes de García Márquez" (2022, em *Textos Híbridos* 9, n. 2) e a monografia *A memória da Destruição na escrita judaico-brasileira depois de 1985. Por uma literatura pós-Holocausto emergente no Brasil* (2022). E-mail: joanna.moszczynska@ur.de

Irenísia Torres de Oliveira possui graduação em Letras/Alemão pela Universidade Federal do Ceará (1992), mestrado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2003) e pós-doutorado no Instituto Peter Szondi de Literatura Geral e Comparada da Freie Universität Berlin (2010). É professora associada da Universidade Federal do Ceará. Dedica-se a estudos sobre Lima Barreto, o sistema literário brasileiro, teoria do romance e o romance brasileiro do século XX. Organizou e contribuiu com o livro *O sistema literário no século XX: de Lima a Carolina* (2021). Suas publicações recentes também incluem o artigo "O lugar social do narrador morto: enunciação e interlocução nas Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis" (2018, em *Brasiliana*). E-mail: irenisia@gmail.com

Janek Scholz possui mestrado em Romanística, Alemão como Língua Estrangeira e Linguística Inglesa pela Friedrich-Schiller-Universität Jena. Atualmente, ele é pesquisador e docente no Instituto Luso-Brasileiro da Universität zu Köln e do Centro Mundo Lusófono (ZPW) em Colônia. Atua na área de Letras, com ênfase em literaturas brasileiras e africanas de língua portuguesa, narrativas gráficas, pós-colonialismo e estudos de gênero, assim como nas relações ítalo-brasileiras na literatura. Sua pesquisa atual enfoca

a literatura *queer* contemporânea da América Latina, principalmente textos de autorxs trans* e não-binarixs do Brasil e da Argentina. Suas publicações recentes incluem os artigos "Profecia literária entre memória e previsão no conto *O Enforcado* de Adriana Lisboa" (2023, em *O truque do tempo em literaturas e filmes de língua portuguesa: Entre lembrar e prever*), "Künste des Dazwischen als Künste der Transgression: Text-Bild-Relationen in diana salus *cartas para ninguém*" (2023, em *apropos [Perspektiven auf die Romania]*) e "Comics as a means to illustrate sexual dissidence: *Guadalupe* and *Poder Trans*" (2023, em *Burning Down the House: Latin American Comics in the 21st Century*). E-mail: janek.scholz@uni-koeln.de

Philipp Seidel possui graduação em Filologia Espanhola e Estudos de Comunicação (2012) e mestrado em Estudos Literários Românicos (Espanhol/Português; 2016), ambos pela Freie Universität Berlin. É candidato a doutorado e assistente de pesquisa no Instituto de Estudos Latino-Americanos (LAI) da mesma universidade. Sua pesquisa concentra-se nas literaturas caribenhas, nas (neo)vanguardas e no neobarroco como também na representação literária e cultural das minorias no Cone Sul desde uma perspectiva *queer* e na relação dos corpos (marginalizados). Suas publicações recentes incluem o artigo "Cuerpos maricas, cuerpos travestis: cuerpo, performance y escritura em Pedro Lemebel" (2020, em *Cuerpos en oposición, cuerpos en composición. Representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánicas actuales*). E-mail: philipp.seidel@fu-berlin.de

Henriette Terpe possui graduação em Física pela Universität zu Köln (2011), graduação em Letras Românicas e Literatura Comparada pela Ruhr-Universität Bochum (2014) e mestrado em Letras Românicas pela Universität zu Köln e pela Universidad Complutense de Madrid (2017). É assistente de pesquisa no Departamento de Línguas Românicas da Universität zu Köln e desenvolve investigação sobre a poesia sul-americana do século XX, com especial enfoque na literatura do Chile, Argentina, Uruguai e Brasil. A sua tese de doutorado, financiada pela Fundação Acadêmica Nacional Alemã, centra-se nos diários de morte líricos em língua espanhola. Para além das suas atividades acadêmicas, trabalha como tradutora literária e musicista, bem como em gestão científica. E-mail: h.terpe@uni-koeln.de

Suzana Vasconcelos possui licenciatura em Filologia Românica e Germânica na Universidade de São Paulo (USP). É docente, pesquisadora e doutoranda (título da tese: "O corpo que falta: estética negativa e alegorias da pós-colonialidade em *Angústia* de Graciliano Ramos") na Universität Tübingen. Em 2019 foi professora visitante na Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM). Atua na área de estudos culturais, literatura brasileira e literatura comparada. Co-editou a coletânea de ensaios *Explorando os Entremeios na obra de João Guimarães Rosa* (2020) e publicou o artigo "'Seis homens, e uma cobra':

estética negativa e sexualização da linguagem no conto ‘Bicho mau’ de João Guimarães Rosa” (2020, em *Explorando os Entremeios na obra de João Guimarães Rosa*). E-mail: suzana.vasconcelos-de-melo@uni-tuebingen.de

Jasmin Wrobel possui graduação e mestrado em Filologia Espanhola e Literatura Comparada pela Ruhr-Universität Bochum e doutorado em Estudos Latino-Americanos pela Freie Universität Berlin. Entre 2013 e 2019 foi assistente de pesquisa e docente no Instituto de Estudos Latino-Americanos (LAI) da Freie Universität, e entre 2019 e 2022 Research Track-Postdoc no Cluster of Excellence “Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective” na mesma universidade. Atualmente, é Marie Curie Postdoctoral Fellow na University of Manchester onde realiza uma pesquisa sobre agências anticoloniais e feministas em quadrinhos latino-americanos. A partir de outubro de 2023, assumirá o cargo de Professora Assistente para Estudos Culturais Ibero-americanos na Ruhr-Universität Bochum. Suas publicações recentes incluem o artigo “Resisting Imposed Lines: (Feminine) Territoriality in the Work of Chilean Comics Artist Panchulei” (2023, em *Burning Down the House: Latin American Comics in the 21st Century*), o volume co-editado *The Value of Literary Circulation* (2023) e o dossiê co-editado “Künste des Dazwischen: Graphische Literatur und visuelle Poesie als Genres ‘en marge’” (2023, em *apropos [Perspektiven auf die Romania]*). E-mail: jasmin.wrobel@manchester.ac.uk

ROMANISTIK

Bd. 1 Juan Cuartero Otal/Gerd Wotjak (eds.): Algunos problemas específicos de la descripción sintáctico-semántica. 370 Seiten. ISBN 978-3-86596-004-7.

Bd. 2 Rainer Zaiser (Hg.): Literaturtheorie und *sciences humaines*. Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft. 256 Seiten. ISBN 978-3-86596-164-8

Bd. 3 Alexandra Kratschmer/Merete Birkelund/Rita Therkelsen (éds): La polyphonie: outil heuristique linguistique, littéraire et culturel. 262 Seiten. ISBN 978-3-86596-176-1

Bd. 4 Anke Grutschus: Strategien der Musikbeschreibung. Eine diachrone Analyse französischer Toneigenschaftsbezeichnungen. 394 Seiten. ISBN 978-3-86596-241-6

Bd. 5 Norbert Ankenbauer: „das ich mochte meer newer dyng erfaren“. Die Versprachlichung des Neuen in den *Paesi novamente retrovati* (Vicenza, 1507) und in ihrer deutschen Übersetzung (Nürnberg, 1508). 360 Seiten. ISBN 978-3-86596-310-9

Bd. 6 Carmen Mellado Blanco/Patricia Buján Otero/Claudia Herrero Kaczmarek/Nely Iglesias Iglesias/Ana Mansilla Pérez (eds.): La fraseografía del S. XXI. Nuevas propuestas para el español y el alemán. 300 Seiten. ISBN 978-3-86596-291-1

Bd. 7 Cornelia Klettke/Georg Maag (Hg.): Reflexe eines Umwelt- und Klimabewusstseins in fiktionalen Texten der Romania. Eigentliches und uneigentliches Schreiben zu einem sich verdichtenden globalen Problem. 480 Seiten. ISBN 978-3-86596-279-9.

Bd. 8 Bettina Lindorfer/Solveig Kristina Malatrait (Hg.): Alter(n) in der Stadt/Vieillir en ville. Sprach- und literaturwissenschaftliche Beiträge aus Romanistik und Germanistik. Mit einem Geleitwort von Jürgen Trabant. 216 Seiten. ISBN 978-3-86596-410-6

Bd. 9 Lydia Bauer/Kristin Reinke (Hg.): Colère – force destructive et potentiel créatif. L'émotivité dans la littérature et le langage. Wut – zerstörerische Kraft und kreatives Potential. Emotionalität in Literatur und Sprache. 322 Seiten. ISBN 978-3-86596-386-4

Bd. 10 Imre Gábor Majorossy: „Ab me trobaras Merce“ – Christentum und Anthropologie in drei mittelalterlichen okzitanischen Romanen. *Jaufré, Flamenca, Barlaam et Josaphat*. 258 Seiten. ISBN 978-3-86596-379-6

Bd. 11 Lydia Bauer: Diane et Mercure. L'alchimie à l'œuvre dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal. 248 Seiten. ISBN 978-3-86596-505-9

Bd. 12 Marina Ortrud M. Hertrampf/Dagmar Schmelzer (Hg.): Die (Neu-)Vermessung romantischer Räume. Raumkonzepte der französischen Romantik vor dem Hintergrund des *spatial turn*. 276 Seiten. ISBN 978-3-86596-430-4

Bd. 13 Maria Iliescu: Varia Romanica. Universaux linguistiques, analyse du discours et caractère variationnel de la Romania. 392 Seiten. ISBN 978-3-86596-443-4

ROMANISTIK

Bd. 14 Eva Martha Eckkrammer/Verena Thaler (Hg.): Kontrastive Ergonymie. Romanistische Studien zu Produkt- und Warennamen. 276 Seiten. ISBN 978-3-86596-450-2

Bd. 15 Inés Olza/Elvira Manero Richard (eds.): Fraseopragmática. 428 Seiten. ISBN 978-3-86596-448-9

Bd. 16 Yvette Bürki/Elena Romero (eds.): La lengua sefardí. Aspectos lingüísticos, literarios y culturales. 276 Seiten. ISBN 978-3-86596-500-4

Bd. 17 Eva Maria Fernández Ammann/Amina Kropp/Johannes Müller-Lancé (Hg.): Herkunftsbedingte Mehrsprachigkeit im Unterricht der romanischen Sprachen. 294 Seiten. ISBN 978-3-7329-0083-1

Bd. 18 Lydia Schmuck/Marina Corrêa (Hg./Eds.): Europa im Spiegel von Migration und Exil. Projektionen – Imaginationen – Hybride Identitäten/Europa no contexto de migração e exílio. Projecções – Imaginações – Identidades híbridas. 246 Seiten. ISBN 978-3-7329-0082-4

Bd. 19 Stéphane Hardy/Sandra Herling/Carolin Patzelt (Hg.): Laienlinguistik im frankophonen Internet. 246 Seiten. ISBN 978-3-86596-490-8

Bd. 20 Assunta Polizzi: Galdós drammaturgo. Frontiere e soglie nel suo percorso letterario. 162 Seiten. ISBN 978-3-7329-0168-5

Bd. 21 Anja Hennemann/Kathleen Plötner: Das Adjektiv und seine nominalen Nachbarn. Eine korpusbasierte Untersuchung zur Adjektivstellung im Französischen, Spanischen, Italienischen und Portugiesischen. 340 Seiten. ISBN 978-3-7329-0172-2

Bd. 22 Natascha Ueckmann/Gisela Febel (Hg.): Mémoires transmédiales. Geschichte und Gedächtnis in der Karibik und ihrer Diaspora. 292 Seiten. ISBN 978-3-86596-523-3

Bd. 23 Silke Segler-Meßner (Hg.): Überlebensgeschichte(n) in den romanischen Erinnerungskulturen. Forschungsperspektiven. 368 Seiten. ISBN 978-3-7329-0280-4

Bd. 24 Diego Stefanelli: Il problema dello stile fra linguistica e critica letteraria. Positivismo e idealismo in Italia e in Germania. 612 Seiten. ISBN 978-3-7329-0318-4

Bd. 25 Heinz-Peter Endress: Nouvelles françaises du XIX[e] siècle. 160 Seiten. ISBN 978-3-7329-0404-4

Bd. 26 Anja Hennemann/Antje Lobin/Kathleen Plötner/Claudia Schlaak (Hg.): Werbesprache pluridisziplinär. Aktuelle Tendenzen in der romanistischen Werbesprachenforschung. 200 Seiten. ISBN 978-3-7329-0269-9

Bd. 27 Ibou Coulibaly Diop: Mondialisation et monde des théories dans l'œuvre de Michel Houellebecq. Mit einer ausführlichen deutschsprachigen Zusammenfassung. 190 Seiten. ISBN 978-3-7329-0399-3

ROMANISTIK

Bd. 28 Martin Becker/Ludwig Fesenmeier (a cura di): Configurazioni della serialità linguistica – Prospettive italoromanze. 290 Seiten. ISBN 978-3-7329-0440-2

Bd. 29 Adrien Paschoud/Barbara Selmeci Castioni (dir.): Matérialisme(s) en France au XVIIIe siècle. Entre littérature et philosophie. 208 Seiten. ISBN 978-3-7329-0330-6

Bd. 30 Sidonia Bauer/Pascale Auraix-Jonchière (Hg./éds): Bohémiens und Marginalität / Bohémiens et marginalité. Künstlerische und literarische Darstellungen vom 19. bis 21. Jahrhundert / Représentations littéraires et artistiques du XIXème au XXIème siècles. 508 Seiten. ISBN 978-3-7329-0499-0

Bd. 31 Heinz-Peter Endress: Le théâtre français du XIXe siècle. 136 Seiten. ISBN 978-3-7329-0577-5

Bd. 32 Antje Lobin/Sarah Dessì Schmid/Ludwig Fesenmeier (Hg.): Norm und Hybridität / Ibridità e norma. Linguistische Perspektiven / Prospettive linguistiche. 376 Seiten. ISBN 978-3-7329-0504-1

Bd. 33 Heinz-Peter Endress: Le roman français du XIXe siècle. 104 Seiten. ISBN 978-3-7329-0704-5

Bd. 34 Ingrid Schwamborn: Amerigo Vespuccis Soderini-Brief. 120 Seiten. ISBN 978-3-7329-0693-2

Bd. 35 Heinz-Peter Endress: Le théâtre français du XXe siècle. Un choix d'auteurs dramatiques. 108 Seiten. ISBN 978-3-7329-0749-6

Bd. 36 Lydia Bauer/Till R. Kuhnle (dir.): « Forcer le monde à venir au monde ». Le renouvellement de la représentation de l'Afrique à travers la littérature. 184 Seiten. ISBN 978-3-7329-0642-0

Bd. 37 Susanne Gramatzki (Hg.): Anarchie und Ästhetik. Fallbeispiele vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 290 Seiten. ISBN 978-3-7329-0765-6

Bd. 38 Jana Pocrnja (ed.): Identidad y Zozobra. 108 Seiten. ISBN 978-3-7329-0890-5

Bd. 39 Janek Scholz/Jasmin Wrobel (Org.): O corpo-cronômetro. As temporalidades do corpo na literatura brasileira. 254 Seiten. ISBN 978-3-7329-0838-7